Dr. MAX GRAF

DIE INNERE WERKSTATT DES MUSIKERS

FERDINAND ENKE IN STUTTGART

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00329 4858

DATE DUE

SFPL	SEP 21 '87		

77 56

GERMAN 780.1 G757i

Graf, Max, 1873-1958.
Die innere Werkstatt des Musikers. Mit 6 Faksimiliebeilagen, 72 Notenbeispielen un 10 Partiturbeispielen. Stuttgart : Ferdinand Enke Verlag, 1910.
270 p. music. $5.50

Bibliography included.

1. Creation (Literary, artistic, etc.) I. Title.

POCK CARD 1244189

770710 CSf SF

S 120.—
A/L68
Kr.2

DIE INNERE WERKSTATT DES MUSIKERS

Die Innere Werkstatt Des Musikers

VON

Dr. MAX GRAF,

Dozenten an der k. k. Akademie für
Musik und darstellende Kunst in Wien

MIT 6 FAKSIMILEBEILAGEN, 72 NOTENBEISPIELEN UND
10 PARTITURBEISPIELEN

STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1910

3 1223 00329 4858

SAN FRANCISCO
PUBLIC LIBRARY

Das Übersetzungsrecht für alle Sprachen und Länder vorbehalten.

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Vorwort.

Die Vorlesungen, die ich seit sechs Jahren an der Akademie für Musik und darstellende Kunst über die »Ästhetik der Tonkunst« halte, pflege ich mit einer Analyse des künstlerischen Prozesses, durch den Musikalisch-Schönes entsteht, einzuleiten.

Diese Art der Einführung in die Probleme der Musikästhetik hat bei meinen Hörern stets lebhaftes Interesse hervorgerufen und festgehalten und von externen Besuchern der Vorlesungen wurde wiederholt der Wunsch ausgesprochen, ich möchte diesen Teil meiner Vorlesungen dem größeren Kreise der Musikfreunde zugänglich machen. Dies geschieht jetzt und ich darf den Wunsch aussprechen, daß der Erfolg, der dem gesprochenen Wort nicht versagt war, auch dem gedruckten Wort treu bliebe.

Auf ein belebendes Element der Vorlesungen mußte ich freilich verzichten: die Illustrierung des Vorgebrachten mittels Klavierinterpretation. Die Verbindung von Rede und Musik habe ich stets in der reichlichsten Weise in Anwendung gebracht, denn es ist mir immer unverständlich gewesen, daß man auf Lehrkanzeln über Musik sprechen könne, ohne ein einziges Mal Töne zum Klingen

zu bringen. Die dem Buche beigegebenen Musikbeispiele werden natürlich nur ein sehr dürftiger Ersatz für jene Klavierillustrationen sein, da es nicht jedem gegeben ist, gedruckte Noten in sinnlichen Klang zu verwandeln. Doch konnte ich auf sie nicht verzichten und schulde meinem Verleger den wärmsten Dank, daß er mit großer Bereitwilligkeit mich in meinem Bestreben unterstützt hat, Notenbeispiele in ungewöhnlich großem Ausmaß zur Erläuterung heranzuziehen.

Auch die beigegebenen Faksimiles von Skizzen großer Musiker sollen die Ausführungen verdeutlichen. Für die Überlassung der kostbaren Originale zur Reproduktion spreche ich der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Herrn Professor Doktor Eusebius Mandyczewski und Herrn Hofkapellmeister Franz Schalk meinen verbindlichsten Dank aus.

Wien, im Juli 1910.

Max Graf.

Inhalt.

		Seite
I.	Grundlagen des musikalischen Schaffens	1
II.	Die unbewußte Seelenwelt	17
III.	Die Umwandlung des Unbewußten	24
IV.	Romantiker und Klassiker	32
V.	Die produktive Stimmung	45
VI.	Die künstlerische Konzeption	60
	Innere Phantasien	78
VII.	Äußerer Anlaß und Inspiration	92
VIII.	Bewußtes und Unbewußtes	107
IX	Die kritische Arbeit	110
X.	Die Skizze	121
XI.	Das Handwerk	140
XII.	Die künstlerische Technik	152
XIII.	Die Verschiedenheit der Anlagen	177
XIV.	Der Kompositionsprozeß	182
XV.	Die klassische Form	210
XVI.	Der große Stil	228
XVII.	Rückblick	247
	Quellennachweis	251
	Partiturbeispiele	257

Faksimilebeilagen.

1. Ludwig van Beethoven, Skizzen zum ersten Satz der Violinsonate C-Moll op. 30 Nr. 2 aus dem großen Skizzenbuch. (Oktober 1801 bis Mai 1802.)
2. Wolfgang A. Mozart, Studien im doppelten Kontrapunkt und Versuch eines Kanons.
3. Wolfgang A. Mozart, Partiturskizze zum letzten Satz des D-Moll-Klavierkonzertes K 446.

   (Dieses Klavierkonzert schrieb Mozart, weil die Zeit drängte, gleich in Partitur. Zum letzten Satz skizzierte er das hier mitgeteilte sprühende, rhythmisch und kontrapunktisch interessante Thema; er führte jedoch nur 38 Takte durch und begann dann mit neuem thematischen Material sofort den neuen Rondosatz, der jetzt das Werk abschließt.)
4. Robert Schumann, Entwurf zum Konzert-Allegro mit Introduktion fürs Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (D-Moll) op. 134. Johannes Brahms zugeeignet.
5. Johannes Brahms, Skizze zur »Rhapsodie« (»Aber abseits, wer ist's«).
6. Anton Bruckner, Partiturskizze zum unvollendeten vierten Satz der neunten Symphonie (D-Moll).

   [1. 3. 4. 5. aus dem Archiv der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 2. Eigentum Prof. Dr. Eusebius Mandyczewskis. 6. Eigentum des Hofkapellmeisters Franz Schalk.]

I.

Es ist der Glaube naiver Völker, daß im Schaffen der Künstler außerweltliche Gewalten wirksam seien.

Ein Gott spreche aus dem Künstler. Ein Dämon bemächtige sich seiner Seele, erfülle sie mit Bildern, verzückten Reden, Klängen und Melodien. Wie der Priester, der Wahrsager, der Verzückte sei der Künstler ein Gefäß zur Aufnahme überirdischer Offenbarungen, ein Werkzeug himmlischer Mächte. Diese Anschauung hat lange nachgewirkt. Was frommen Griechen Glaube geworden ist, haben die Philosophen des frühen Christentums übernommen, und wenn in Klosterkirchen aus ungefügen Kehlen die mächtigen Klänge gregorianischer Melodien emporstiegen, so ehrten die frommen Mönche diese Kompositionen, in denen der Geist einer neuen Zeit gewaltig zu den Herzen sprach, als Eingebungen der göttlichen Gewalten, die die Welt regierten. Uralter Volksglaube hat sich mit solchen Anschauungen in Zeiten hinüber gerettet, die weniger naiv, weniger gläubig waren, mit den Werkzeugen der Wissenschaft die Welt und den Menschen zergliederten, und wenn neuere Epochen vom holden Wahnsinn des Dichters sprachen, so war es eigentlich derselbe alte Glaube, der sich der Sprache einer neuen Zeit bediente.

Eine solche Anschauung, die viele Generationen

überdauert, muß tief im Menschen verankert sein. In der Tat empfindet der Künstler sein Schaffen als eine von außen kommende Eingebung. Als etwas, was ihn beherrscht, unterjocht. Die produktive Stimmung überfällt ihn, er weiß nicht wie. Vor seinem geistigen Auge erscheinen Gestalten, in seinem Ohr klingt es, er weiß nicht woher. Seine Seele ist in Erregung; in ihm gärt es und der Tumult seines Inneren legt sich nicht, bevor nicht das Werk geschaffen ist. Er kann den Prozeß des Schaffens nicht beschleunigen, nicht hemmen. Er muß schaffen, und oft genug tritt ihm seine Schöpfung, wenn die Glut ausgekühlt ist, als etwas Fremdes entgegen. Allein der künstlerische Schaffensprozeß verliert viel von seiner Besonderheit, wenn man an seelische Stimmungen und Schöpfungen denkt, die auch dem nüchternsten Alltagsmenschen nicht fremd sind. Man kann noch so verknöchert sein und es kann geschehen, daß man von unerklärlichen Gemütsstimmungen überfallen wird, die man nicht beherrschen, nicht zurückdrängen kann. Man ist Ahnungen, Anwandlungen von Melancholien unterworfen, ja man hört im Ohre Stimmen erklingen oder bemerkt, daß man vor sich hinredet. Während man einen Geschäftsbrief niederschreibt, ertappt man sich, daß man in ehrgeizigen Phantasien sich ergeht, man sieht sich reich, hat den Haupttreffer gewonnen und fährt, die Geliebte an der Seite, vierspännig, während die Leute tief den Hut ziehen. Rasch vorüberfliegende Halluzinationen sind wohl niemandem fremd. Alle diese Stimmungen, Phantasien, Bilder und Gestalten legen dafür Zeugnis ab, daß im Seelenleben des Menschen Kräfte tätig sind, die vom bewußten Denken nicht beachtet,

plötzlich über den Menschen Gewalt erlangen können. Und eine andere wichtige Tatsache: Während des Schlafes steigen in der Seele Bilder auf, die, wenn auch wirr und widerspruchsvoll, dennoch davon Zeugnis ablegen, daß im Menschen geistiges Leben ist, welches der Kontrolle durch das bewußte Denken sich entzieht und erst, wenn das Bewußtsein eingeschläfert ist, aus dunklen Tiefen sich hervorwagt, den Menschen schreckend und erfreuend. Die Stimmungen, welche den Menschen überfallen, die Phantasien und Bilder, die er plötzlich sieht, die Träume, sie alle treten dem wachen Bewußtsein als etwas Fremdes entgegen, wie die Phantasiearbeit dem Künstler, der sie gewiß verwandt sind, denn sie alle sind Seelenschöpfungen des Menschen, Produkte seines Geistes, Stimmen seines Inneren. Was dem Menschen so oft als von außen kommende Eingebung erscheint, ist aus den tiefsten Seelengründen emporgestiegen und erscheint nur deshalb als etwas Fremdes, weil in jene Tiefen kein Licht des bewußten Denkens fällt. Die Wissenschaft nennt jene Region des Seelenlebens, die der Herrschaft des bewußten Denkens entzogen ist, das Unbewußte, das second life, und im Unbewußten wurzelt auch alles künstlerische Gestalten. »Der Künstler ist der Wissende des Unbewußten«; mit diesen Worten hat Richard Wagner das Wesen des Künstlers klar und knapp charakterisiert.

Der künstlerische Produktionsprozeß zeigt die Mächtigkeit und Stärke des Unbewußten. Der Künstler muß schaffen. Immer wieder muß er in die Seelentiefen hinabgreifen, Verse, Bilder, Klänge dort erraffen. Unaufhörlich wogt es in ihm. Das Chaos zu formen, gestalten: das ist sein Zwang, sein Schicksal.

Aber nicht nur der Reichtum an Seelenkräften, die im Unbewußten arbeiten, scheidet den Künstler vom nüchternen, klaren, zielsicheren Zweckmenschen. Es ist auch eine gewisse Labilität zwischen Unbewußtem und Bewußtem vorhanden. Beim Zweckmenschen, dem Manne der praktischen Berechnung, des bon sens, dominiert das bewußte Denken. Er haßt das Träumerische, Verschwommene, Impulsive der künstlerischen Art. Er will nichts von Stimmungen wissen, gibt ihnen nicht nach, bei ihm herrscht der Verstand, der als energischer Unternehmer protzig und selbstbewußt das Seelenreich regiert. Ein Einbruch unbewußter Regungen in das Gebiet des bewußten Denkens erscheint ihm als unrationell, als krankhaft. Ganz anders ist es beim Künstler. Im Praktischen ist er unbeholfen, wie ein Kind, er läßt sich treiben, überläßt sich den Stimmungen, Träumereien, dem Spiel der Affekte. Bei ihm ist die Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem verschwommen und Grenzüberschreitungen häufig. Das Unbewußte kann jederzeit überquellen. Das Tor, das zum Gebiet des Bewußten führt, ist nur leicht angelehnt. Dort drängen sich Entwürfe, Bilder, Formen, Melodien. Ein plötzlicher Ruck und es ist aufgetan. Nur, wenn er sich den Phantasien, Träumereien, Stimmungen hingeben kann, fühlt er sich als Künstler. Deshalb erscheint er dem Zweckmenschen so oft als krankhaft.

Auch in diesem Punkte tut Klarheit not.

Die Beispiele sind gewiß zahlreich, daß Künstler der Geisteskrankheit verfielen. Gogol verbrannte sich in einem Anfall religiösen Wahnsinns. Dostojewski war ein Epileptiker, Leopardi ein schwerer Melancholiker. Robert

Schumann und Smetana endeten, wie Nietzsche und Maupassant, in geistiger Umnachtung. Durch die Labilität zwischen Unbewußtem und Bewußtem, die die Grundlage künstlerischen Schaffens ist, werden die Künstler für geistige Erkrankungen besonders prädisponiert, denn Geisteskrankheiten sind, wie die neuen medizinischen Forschungen lehren, ein Durchbruch des Unbewußten ins Bewußte, eine Überwältigung des bewußten Denkens durch die unbewußten Seelenvorgänge. Dennoch besteht ein wesentlicher Gegensatz zwischen der Seele des künstlerisch Schaffenden und des Geisteskranken. Der Künstler besitzt die Gabe, Regungen des Unbewußten, sobald sie die Bewußtseinsschwelle überschreiten, oder die Grenze durchbrechen, zu organisieren. Er wandelt sie zu Formen, Gestalten, Melodien. Er macht sie sich nutzbar, lenkt die gewaltigen Ströme auf seine Geistesmühlen. Der Kranke ist dem Unbewußten widerstandslos preisgegeben, wird von ihm ganz unterjocht. Der Fall ist gar nicht selten, daß von zwei Brüdern dem einen das schwierige Werk der künstlerischen Bändigung seines Unbewußten gelingt, dem anderen jedoch mißlingt. Die Brüder Grillparzer sind das beste Beispiel. Während es Franz Grillparzer gegeben war, das elementarische Leben des Unbewußten in künstlerisches Bilden umzuwandeln, wurde Adolf Grillparzer durch das Unbewußte überwältigt. Auch er hatte Versuche unternommen, durch künstlerisches Schaffen das Gleichgewicht seiner Seelenkräfte herzustellen und in seinem Nachlaß fand sich ein Fragment »Sodenberg, der Leidende oder die Erlösung«, ein Ritterschauspiel in vier Aufzügen. Allein diese Versuche mißlangen. Vergeblich waren seine

Bemühungen, die Fluten seines Inneren einzudämmen. Weniger dichterisch begabt, als sein Bruder, mußte er, ein Selbstmörder, untergehen.

Das künstlerische Schaffen ist eben ein stets wiederholter Versuch, das Innere zu organisieren, von dem Druck der unbewußten Seelenregungen zu entlasten, neue Formeln, Bilder, Ausdrucksweisen zu finden für das alte, aus Seelentiefe immer neu zutage drängende Problem. Hebbel hat einmal in sein Tagebuch geschrieben: »Die erste Bitte, mit der ich in diesem angefangenen neuen Jahr vor den Thron der ewigen Macht zu treten wage, ist die Bitte um einen Stoff zu einer größeren Darstellung. Für so mancherlei, das in mir wogt, bedarf ich eines Gefäßes, wenn nicht alles, was sich mir aus dem Innersten losgerissen hat, zurücktreten und mich zerstören soll«, und noch schärfer hat er denselben Gedanken in der Vorrede zu »Maria Magdalena« ausgedrückt, wo es heißt: »Eine unterdrückte oder unmögliche geistige Entbindung kann ebensogut wie eine leibliche die Vernichtung, sei es nun durch den Tod oder durch den Wahnsinn, nach sich ziehen. Man denke . . . an Lenz, an Hölderlin, an Grabbe.«

Tatsächlich schafft der Künstler unter steter Lebensgefahr. »Könnt' ich einen (Stoff) nicht aufs Papier bringen, ich glaube, es kostete mein Leben« (Otto Ludwig). Niemals vermag der Künstler vorherzusagen, ob das Einströmen der Feuergluten seines Inneren in die künstlerische Form gelingen, ob der Glockenguß mißlingen werde. Mit jedem neuen Werke kämpft er um seine geistige Existenz. Daher der Zwang seines Schaffens, die Qualen des Kreißenden, der Tumult seines Inneren,

der Wechsel zwischen verzweifelter Ermattung und seelischem Hochgefühl.

Sehr wenig vermag die Wissenschaft heute über die besonderen Bedingungen des künstlerischen Schaffens zu sagen.

Was bewirkt, daß der eine den Sprachstoff formt, der andere nach Pinsel und Palette greift, der dritte Notenpapier mit Noten bedeckt, wenn er die Erregung seiner Seele ableiten will? Darüber kann nur ganz allgemeines bemerkt werden. Wie der Maler, nach Albrecht Dürers Wort, innerlich voller Figur, ist der Musikus innerlich voller Klänge, Tonverbindungen, Harmonien. Sein ganzes Denken und Fühlen nimmt den Weg übers Ohr. Diese Hörlust ist schon frühzeitig sehr stark; die Grundbedingung musikalischen Schaffens ist eine leichte Erregbarkeit der Hörsphäre, die schon in der ersten Jugend festgestellt werden kann. Musikalische Spielfreude und musikalische Hörfreude sind bei den großen Musikern im Kindesalter überaus lebhaft gewesen, der Drang, aus Instrumenten Töne herauszulocken und der Drang, Töne zu kombinieren. Die Lust des Kindes, zu phantasieren, die sich zuerst im Spiele äußert, mit dem das Kind die Welt der Erwachsenen nachschafft, strömt hier ganz den Tönen zu. Von Händel erzählt Chrysander: »Er lebte und webte von Kindesbeinen an in den Tönen, horchte darauf, lief ihnen nach und fing von selber an zu musizieren, als er kaum seiner Gliedmaßen mächtig war. Tuthorn, Trompete, Pommer und Flöte, Trommel, Maultrommel und was der Weihnachtsmann alles zu bescheren pflegte, bildete anfänglich sein Orchester.« Heimlich verbrachte

Händel in der Nacht viele Stunden an dem Klavichord, das unbemerkt ins Elternhaus geschafft wurde.

Über die ersten musikalischen Regungen Mozarts sind wir durch einen Brief Schachtners und Erzählungen seiner Schwester besonders gut unterrichtet. Als Mozarts Vater sein Töchterchen im Klavierspiel unterwies, machte dies auf den dreijährigen Wolfgang einen so großen Eindruck, daß auch er sich ans Klavier setzte und mit dem Zusammensuchen von Terzen sich unterhielt. »Sobald er mit der Musik sich abzugeben anfing (schrieb Schachtner), waren alle seine Sinne für alle übrigen Geschäfte soviel als tot und selbst die Kinderreigen und Tändelspiele mußten, wenn sie für ihn interessant sein sollten, von der Musik begleitet werden; wenn wir, er und ich, Spielzeuge zum Tändeln von einem Zimmer ins andere trugen, mußte allemal derjenige von uns, so leer ging, einen Marsch dazu singen und geigen. Vor dieser Zeit aber, eh er die Musik anfing, war er für jede Kinderei, die mit ein bißchen Witz gewürzt war, so empfänglich, daß er darüber Essen und Trinken und alles andere vergessen konnte.« Die Ernsthaftigkeit des kleinen Mozart beim Musizieren lernen wir auch aus einem Briefe seines Vaters kennen: »Als Kind und Knab warst du mehr ernsthaft als kindisch und wenn du beym Klavier saßest oder sonst mit Musik zu tun hattest, so durfte sich niemand unterstehen den mindesten Spaß zu machen. Ja du warest selbst in deiner Gesichtsbildung so ernsthaft, daß viele einsichtsvolle Personen wegen dem zu früh aufkeimenden Talente und deiner immer ernsthaft nachdenkenden Gesichtsbildung für dein langes Leben besorgt waren.« Im vierten Jahre seines Alters

hatte der Vater begonnen, den jungen Mozart im Klavierspiel zu unterrichten, schon im fünften Jahre komponierte er kleine Stücke, die er seinem Vater vorspielte und von diesem zu Papier bringen ließ. Als siebenjähriges Kind ließ sich Mozart am Klavier, bei der Orgel und auf der Violine hören, wurde er wegen seiner Kunst des Akkompagnierens angestaunt. Aus derselben Zeit stammen vier Sonaten für Klavier und Violine, die ersten gestochenen Kompositionen Mozarts.

»Mit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden« liest man in der Widmungsvorrede der ersten Klaviersonaten Beethovens (1783). Ebenso zeigte sich Schuberts Vorliebe für Musik schon im zartesten Alter; im Elternhause machte er sich gerne an einem alten Klavier zu schaffen und mit Vorliebe verweilte er in einer Klavierwerkstätte, wohin ihn ein Verwandter, ein Tischlergehilfe, zuweilen mitnahm. Als Elementarschüler spielte er bereits Klavier, Viola, Violine und Orgel, auf dem Kirchenchore sang er Soli und frühzeitig begann er musikalische Gedanken auf dem Papier festzuhalten. Chopin reagierte als Kind so stark auf Töne, daß er beim Hören der Musik zu weinen begann und Ähnliches wird von Tschaikowsky berichtet, der krampfhaft weinend in seinem Bette angetroffen wurde, als eines Abends in seinem Elternhause viel musiziert wurde und auf die Frage, was ihm fehle, schluchzend antwortete: »Diese Musik! Sie ist hier in meinem Kopf. Erlösen Sie mich von ihr!« In seinem siebenten Jahre begann Felix Mendelssohn Klavier zu spielen gleich Schumann, der sich im Alter von sieben Jahren in kleinen Tänzen und in freien Phantasien ver-

suchte und seine Schulfreunde auf dem Klavier porträtierte. Aus dem reichen Material, das ein Arzt, Doktor Oswald Feis, in seinen interessanten »Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker« zusammengetragen hat, ergibt sich, daß der musikalische Sinn in der Regel im vierten Jahre zum Ausdruck kommt, denn in der Entwicklung des Kindes ist dieses Jahr, wie neuere Forschungen gezeigt haben, von ganz besonderer Bedeutung und fast so wichtig wie die Zeit der Geschlechtsreife. Ein verständnisvoller Blick in die Kinderstuben lehrt, daß gerade im vierten Jahre reiches Seelenleben im Kinde aufblüht. Die ersten zärtlichen Regungen zeigen sich um diese Zeit; reges Bedürfnis nach Liebkosungen, Haß und Eifersucht werden wach und lebhaftes Phantasietreiben verrät, daß die kleine Menschenseele ihre Gefühlswelt in Bilder und Gestalten umwandelt. Auch die Freude an der Sinnlichkeit der Klänge ist eine Form, in der sich die erhöhte Stimmung dieser Kinderjahre offenbart, und die Musiker sind jene Kinder, deren Phantasieregungen sich der Töne bemächtigen. Die Musik ersetzt ihnen Kinderspiel und Märchen.

Schon von frühester Jugend an waren die großen Musiker vertraut mit den sinnlichen Kräften der Musik und je treuer große Komponisten in den Jahren ihrer Reife den kindlichen Typus bewahren, desto stärker ist das sinnliche Element ihrer Musik, die Freude am Klangwesen, am Tönespiel. Mozart, der die ganze Heiterkeit, Frische und Unbefangenheit des kindlichen Wesens unversehrt auch als gereifter Mann aufbewahrt hat, ist dafür das schönste Beispiel. Jedoch diese musikalische Spiellust, das kindliche Phantasieren im Tonstoff, ist nur ein

Element des musikalischen Schaffens. Produktiver Drang stellt sich erst ein, wenn diese Tonfreude mit dem ganzen Affektleben des Künstlers sich verbindet. Diese Verknüpfung wird erst später geschaffen, meist um die Zeit der Geschlechtsreifung, die die erste tiefgreifende Aufwühlung des Affektlebens im Menschen bewirkt.

Als man Händel die sechs Sonaten für zwei Oboen und Baß zeigte, die er im zehnten Jahre komponiert hatte, sagte er: »I used to write like the D—l in those days«. Die meisten von den Beethovenschen Bagatellen opus 33 sind bereits im zwölften Jahre komponiert und im gleichen Jahre wurden die ersten Klaviersonaten veröffentlicht. Schubert schrieb seine vierhändige Phantasie, das erste Frühwerk Schuberts, das uns erhalten ist, im dreizehnten Jahre; Chopins op. 1, ein Rondo in C-Moll, ist im Alter von fünfzehn Jahren geschrieben und Karl Maria von Webers sechs Fughetten wurden von seinem Lehrer, Michael Haydn, veröffentlicht, als sein Schüler zwölf Jahre alt war. Zwischen seinem zwölften und vierzehnten Jahre schrieb Karl Maria von Weber eine Oper: »Die Macht der Liebe und des Weins«, eine große Messe, Trios und andere Instrumentalwerke und in seinem elften Jahre komponierte Mendelssohn eine Violinsonate, zwei Klaviersonaten, eine kleine Kantate, Lieder, Männerquartette usw. Die ersten Kompositionen Mozarts fallen freilich schon in das siebente Jahr, aber dieser Künstler war ein Kind von so ungewöhnlicher Sensibilität, daß man bei ihm eine selten frühzeitige Entwicklung seines Gemütslebens annehmen muß. Wenn man aus zuverlässigen Berichten erfährt, wie leicht dem Kinde Mozart die Tränen kamen und wie impulsiv seine

Heiterkeit war, so darf man auf eine Intensität der Stimmungen, auf eine Erregbarkeit des Seelenlebens schließen, die an den jungen Richard Wagner erinnern, von dem seine Schwester erzählt, wie rasch die Tränen seinen Augen entströmten und wie schnell das Weinen in übermäßige Heiterkeit umschlug. In den meisten Fällen darf man die Zeit zwischen dem zehnten und fünfzehnten Jahre, in der sich die Pubertätsstürme vorbereiten und losbrechen, als das Alter bezeichnen, wo sich das Ausdrucksbedürfnis starker Affekte mit dem musikalischen Spieltrieb des Kindes verbindet.

Nicht immer gelingt in jenen Jahren die Verknüpfung der Affekte mit einem bestimmten Sinnesgebiet mit voller Sicherheit.

Die Fälle sind nicht selten, wo die Künstler darüber unklar sind, auf welches künstlerische Gebiet sie ihre seelische Erregung ableiten sollen. Es treten Schwankungen, Zweifel auf. Die Erregung diffundiert auf verschiedenen Bahnen. Grillparzer glaubte sich frühzeitig zum Musiker geschaffen, denn die ersten produktiven Regungen wandten sich der Musik zu. »In meiner damaligen trüben Stimmung« — erzählt Grillparzer in seiner Selbstbiographie — »fühlte ich wohl das Bedürfnis einer Ableitung nach außen. Die Poesie lag mir zur Zeit ziemlich fern, wäre auch mit ihren scharf ausgeprägten Gedanken ein wenig prägnanter Ausdruck für meine in die Zukunft greifenden unbestimmten Empfindungen gewesen. Ich verfiel auf die Musik. . . . Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Akkorde lösten sich in Bewegungen auf und diese bildeten sich zu einfachen Melodien. Ich gab den Noten den Abschied und

spielte aus dem Kopfe. Nach und nach erlangte ich darin eine solche Fertigkeit, daß ich stundenlang phantasieren konnte. ... Als ich mich später der Poesie ergab, nahm die Fähigkeit des musikalischen Improvisierens stufenweise ab.« Auch Otto Ludwig glaubte ursprünglich zum Musiker geboren zu sein. Schon im Alter von einundzwanzig Jahren komponierte er Opern, Lieder und Balladen, und wenn auch dichterische Pläne neben den musikalischen hergingen, so zweifelte doch Otto Ludwig nicht, daß er vor allem zum Komponisten berufen sei. Eine Oper Otto Ludwigs, »Die Köhlerin«, wurde auf der Eisfelder Bühne aufgeführt, als der Dichter fünfundzwanzig Jahre alt war; im gleichen Jahre wurden zwei Kompositionen Goethescher Balladen zum Druck angenommen. Die Verleihung eines Stipendiums durch den Herzog Bernhard Erich Freund versetzte ihn in die Lage, nach Leipzig zu reisen, wo er bei Mendelssohn seine musikalischen Studien vollenden wollte (1839), doch fällt bereits im Jahre 1840 der charakteristische Ausspruch: »Mir genügt das Vage der Musik nicht mehr, Gestalten muß ich haben.« ... Bei Grillparzer und Otto Ludwig wurde später das Musikalische, die formlos klingenden Stimmungen der Untergrund, aus dem sich die dichterischen Gestalten emporhoben. Die Musik trat tiefer in ihr Inneres zurück, subordinierte sich dem poetischen Schaffen. Auch Beaumarchais, Rousseau, E. T. A. Hoffmann können als Beispiele dafür erwähnt werden, daß der Strom der Phantasie gelegentlich in zwei Arme sich spalten kann, die ihre Gewässer dem poetischen und dem musikalischen Gebiete zuführen. Alle diese Erscheinungen können vielleicht durch die Ana-

logie mit der Audition colorée nähergeführt werden. Bei Personen, die zum Farbenhören neigen, ruft ein Tonreiz gleichzeitig den lebhaften Eindruck einer Farbe hervor, das heißt die Nervenerregung pflanzt sich nicht nur im Hörnerv fort, sondern versetzt auch einzelne optische Fasern in Mitschwingungen. Auch bei Künstlern, die sich auf zwei Kunstgebieten betätigen, drängt die Gemütserregung auf zwei Bahnen nach außen, auf der einen meist stärker als auf der anderen.

In anderer Weise ist es zu erklären, wenn so viele hervorragende Dichter (Goethe, Keller, Heyse, Scheffel, Anzengruber, Theophil Gautier, die Brüder Goncourt, Alfieri) sich zum Maler berufen glaubten. Ist doch die besondere Lebhaftigkeit und Farbigkeit der Gesichtsbilder eine der Grundlagen dichterischen Schaffens und diese notwendige, große Stärke der visuellen Bilder verführt leicht zum Glauben einer malerischen Anlage. Nur im Vorübergehen soll angemerkt werden, daß man vielleicht alle Dichter in zwei Gruppen sondern könnte, solche, die mit besonderer Kraft der Gesichtsbilder ausgestattet, und solche, die reich an musikalischen Stimmungen sind, Epiker und Lyriker, objektive und subjektive Dichter. Goethe, der Epiker, hielt sich sein halbes Leben lang für einen Maler, hatte aber für die Musik ein rein intellektuelles Interesse. Lenau wurde von der Musik leidenschaftlich ergriffen, und musikalische Stimmungen zittern in seinen lyrischen Gedichten.

In diesem Zusammenhange mag auch der Musiker gedacht werden, die in ihrer Jugend zwischen musikalischen und poetischen Neigungen schwankten.

Robert Schumann dichtete als Gymnasiast lyrische

Gedichte, Dramen und Romane und schrieb in jener Zeit in sein Tagebuch: »Was ich eigentlich bin, weiß ich selbst noch nicht klar. Phantasie, glaub' ich, habe ich. . . . Tiefer Denker bin ich nicht, ich kann niemals logisch an einem Faden fortgehen, den ich vielleicht gut angeknüpft habe. Ob ich Dichter bin — denn werden kann man es nie —, soll die Nachwelt entscheiden«. Diese Dichterphantasie Robert Schumanns hat später seine schönsten Tonwerke beseelt, ist in die Tiefe musikalischen Formens hineingewachsen. Besonders stark ist der dichterische Trieb in Karl Maria von Weber gewesen und im schönsten Gleichgewicht bei Peter Cornelius, feinste dichterische und geistvolle musikalische Begabung. In gewaltigster Weise sind in Richard Wagner dramatisches und musikalisches Genie verbunden; freilich gehört die ganze Leidenschaftlichkeit dieses dämonischen Naturells, die ungeheure Erregtheit seines Sinnenlebens dazu, um gleichzeitig visuelle Bilder größten Stils und Tongestalten von wunderbarer Erhabenheit mit Leben, Farbe und Glanz anzufüllen.

Aus diesen Bemerkungen ist folgender Schluß zu ziehen: Die Grundlage alles künstlerischen Schaffens ist eine besondere Stärke des Unbewußten. Künstlerisch schaffend, verwandelt der Künstler die Affekte seiner inneren Welt in sinnliche Form, er entlädt, befreit sich dadurch von ihnen und führt die Καθάρσις seiner Leidenschaften herbei. Wegen dieser starken inneren Erregtheit, die nach außen strömen will, bietet das Leben so vieler Künstler — man denke an den jungen Schiller oder an Richard Wagner — oft einen so wüsten, chaotischen, wilden Anblick. Erst wenn der Künstler die

Sicherheit erlangt hat, seine Affekte in Kunstgestalten zu verwandeln, beruhigt sich sein ganzer Lebenslauf. Die besondere Art der künstlerischen Begabung hängt von der leichten Erregbarkeit eines Sinnesgebietes ab, die sich meist schon in früher Jugend zeigt, wenn die Spielfreude und Phantasierlust des Kindes erwachen. Bei den großen Musikern behält der musikalische Spieltrieb während ihres ganzen Lebens die Frische der Kindheit. Wir werden später sehen, daß die großen Tonkünstler auch das Affektleben ihrer Kindheit aufbewahren und können vielleicht jetzt schon den Künstler als den Menschen bezeichnen, der auch als reifer Mann seine Kinderseele unversehrt erhält.

Sie ist der Gott, der Dämon, das unsterbliche Wesen, das in ihm wohnt.

II.

Wenn wir sagen, daß dem Reichtum unbewußten Seelenlebens die künstlerischen Entwürfe zu verdanken wären, muß auch erläutert werden, was das Unbewußte ist.

Die Wissenschaft hat sich bis vor nicht allzulanger Zeit wenig mit der innersten Seelenwelt beschäftigt. Die Psychologie hat die Tatsachen des Bewußtseins durchforscht, vor dem second life wich sie lange zurück, nicht anders als wir es im realen Leben tun, wenn wir die Regungen jener tiefgelegenen Seelenschicht, die Ahnungen, Melancholien, die scheinbar grundlosen Angstanfälle, Stimmungen zu unterdrücken suchen, da sie uns überrumpeln und bei unserem Gange durch das wirkliche Leben hemmen. Erst vor wenigen Dezennien begann die ärztliche Wissenschaft ihr Senkblei in jene Tiefen auszuwerfen. Sie war dazu gezwungen. Hatte sie doch Krankheitsformen zu studieren, die nicht anders verständlich gemacht werden konnten, als durch die Annahme, daß hier Durchbrüche unbewußter Seelenregungen ins Feld des Bewußtseins erfolgt seien. Die Schule von Nancy beschäftigte sich unter Führung Liébaults mit den Formen der Hypnose und der posthypnotischen Suggestion, die einen Befehl in die Seele des Hypnotisierten einsenkt, welcher noch nach vielen Stun-

den und selbst nach dem Erwachen des Bewußtseins, gebieterisch Erfüllung fordernd, aus dem Dämmer des Unbewußten aufsteigt. Auf der Salpetrière, wo der große Charcot lehrte, studierte man die Formen der Hysterie. Wenn hier arme Kranke in Krämpfen sich wanden, delirierten, weinten, schrien, blitzte in der Seele eines der Schüler Charcots, Janets, der Gedanke auf, daß in jenen Anfällen Gedanken und Ideen des Unbewußten sich ausdrückten. In Nancy und an der Salpetrière hat auch der Wiener Forscher die ersten Anregungen empfangen, dem wir die tiefsten Einblicke in das Walten des Unbewußten verdanken, Professor Sigmund Freud, der im Traume, im Witz und in der Neurose den Wegen, die in dunkle Seelentiefen hinabführen, unerschrocken nachspürte.

Im Unbewußten hausen alle jene Vorstellungen und Erinnerungsbilder, die einmal durch die Tore der Seele Einzug gehalten haben. Alles Gesehene und Erlebte ist hier aufbewahrt, die Eindrücke frühester Kindheit, die Bilder von Menschen und Gegenden, die uns einmal vertraut gewesen sind. Wir setzen als Männer den Fuß in die Straßen einer Stadt, wo wir als Kinder gespielt und sofort wachen alle Erinnerungen auf, die jahrzehntelang geschlafen haben. Dort erkennen wir ein Haus, wo uns ein Jugendfreund lebte, hier auf dieser Wiese haben wir Schmetterlingen nachgejagt, dort, von jenen Bäumen haben wir Äpfel herabgeschüttelt. Der ganze Duft vergangener Tage weht uns an. Die Werke aller großen Künstler sind voll solcher Jugenderinnerungen. Erinnerungen an den Wald und die Wiesen von Stratford of Avon spielen, wie Jakob Burckhardt zuerst erkannt hat,

in die Stücke Shakespeares wundersam hinein. Raffael malte, der Tage gedenkend, wo die Mutter das Kind umschlang, immer wieder die Jungfrau mit dem Knaben. Wie versetzt Hebbels »Maria Magdalena« an die Jugendstätte des Dichters! Der tiefe Brunnen, von Bäumen beschattet, die hölzerne Bedachung gebrechlich und dunkelgrün bemoost, in dessen Umgebung das Kind spielte und den es nie ohne Schauder ansah, wird zum Brunnen mit dem noch immer nicht vorgenagelten Brett, in den Klara sich hineinstürzt, und auch des großen Birnbaums im Garten der Hebbelschen Eheleute ist in dem Werke nicht vergessen. Dem Hebbelschen Vaterhause nahe war der Friedhof und aus den Fenstern von Meister Antons Hause fällt der Blick auf den angrenzenden Gottesacker. Als Goethe den Osterspaziergang im »Faust« dichtete, wurden Erinnerungen seiner Frankfurter Tage, wo die Mägde den Knaben zu froher Kirchweih aus dem Stadttore hinausführten, wieder lebendig.

Aber das Unbewußte ist nicht bloß das Vergessene. Es ist nicht bloß das Gewebe der Erinnerungen. Diese Bilder können jederzeit in die Höhe steigen, ins Licht des Bewußtseins. Das Unbewußte umfaßt auch alle Regungen, die im Laufe der menschlichen Entwicklung unterdrückt werden mußten, weil Sitte, Erziehung, Kultur es forderten, trotzdem aber ihrer Wirksamkeit nicht ganz beraubt sind. Man gehe einmal in eine Kinderstube und sehe, wie viel des Egoistischen, oft Gewalttätigen, Rücksichtslosen im Kinde steckt. All dies muß abgestreift werden, damit aus dem Kinde ein altruistisch fühlender, humaner Bürger werde. Und überdies: Wie reich ist

nicht das Affektleben des Kindes. Das Kind haßt und liebt, trotzt und verlangt nach Zärtlichkeit, es ist unbändig in allen Neigungen, zügellos und phantastisch in allen Wünschen, himmelhoch jauchzend und zum Tode betrübt. Auch hier muß vieles der Erziehung zum Opfer gebracht werden. Die Affekte müssen gedämpft, unterjocht, mit schwerem Drucke belastet werden, die Leidenschaftlichkeit muß gleichmäßiger Ruhe weichen, die Hochflut der Affekte abgedämmt werden. Jedoch im Seelenleben des Menschen geht nichts verloren. Jene überwundenen, dem Gemeinwohl schädlichen Triebe und jene leidenschaftlichen Neigungen und Abneigungen sind nicht gänzlich ausgetilgt. Sie müssen im tiefsten Verlies der Seele weiter hausen und man spürt oft genug, wie sie an den Ketten zerren.

Das Unbewußte enthält also auch ein Stück überwundenen Trieblebens, das beim Künstler besonders stark ist und aus jenen Tiefen der Seele nach oben strebt. Man wird deshalb nicht verwundert sein, wenn man die großen Tragödien angefüllt findet mit Gewalttaten aller Art, da sich in dieser Bilderwelt die gesellschaftsfeindlichen Regungen ausleben, die der Kulturentwicklung zuliebe, vom Einzelnen und von der Gesamtheit unterdrückt werden mußten. Dies hat niemand scharfsichtiger erkannt als Hebbel, der sagte: »Daß Shakespeare Mörder schuf, war seine Rettung, daß er nicht selbst Mörder zu werden brauchte. Und wenn dies, einer solchen Kraft gegenüber zuviel gesagt sein könnte, so ist doch sehr gut eine gebrochene Dichternatur denkbar, bei der das in anderen Menschen gebundene und von vornherein ins Gleichgewicht ge-

brachte, im Künstler aber entfesselte und auf ein zu erringendes Gleichgewicht angewiesene elementarische Leben unmittelbar in Taten hervorbräche, weil die künstlerischen Produktionen in sich ersticken oder in der Geburt verunglücken.« Der Künstler dramatisiert diese antisozialen Regungen, er verwandelt sie in Bilder, in Phantasiespiel und befreit sich dadurch von ihnen. Ähnliches tut der Träumer, der auch darin dem Dichter verwandt ist, und ein Erforscher des Traumlebens konnte mit Recht sagen: »Es läßt sich keine Traumtat denken, deren erstes Motiv nicht als Wunsch, Gelüste, Regung vorher durch die Seele des Wachenden gezogen wäre.«

In den Meisterwerken der Tonkunst aber suchen alle Affekte der Kinderseele einen künstlerischen Ausdruck, unbändiges Lieben, trotziges Hassen, Weinen und Lachen, munteres Spiel und phantastisches Träumen. Die Mozartsche Musik ist voll alter Kinderlust, auf die der gereifte Künstler wehmütig herabblickt. Daher die zarte Melancholie der späteren Mozartschen Musik, wo Tränen blinken, während die Töne Possen treiben, scherzen und einander haschen. Beethoven hatte eine harte, freudlose Kindheit, die schon den Knaben mit tiefer Trauer erfüllte, welche ihm aber auch den gewaltigen Trotz eingab, der aus den wuchtigen Akkorden und den kräftig vorwärtsstrebenden Rhythmen seiner Musik spricht. Gleichzeitig erfüllten ihn die trüben Tage seiner Jugend mit unendlicher Sehnsucht nach Freude, Glück und Menschenliebe und diese Sehnsucht verlieh den brausenden Chören des Hymnus an die Freude Schwung und Inbrunst. Was anders hat Florestans Klagen den herzergreifenden Klang

gegeben, als die Erinnerungen an eine Kindheit, in der Beethoven sich oft genug wie im Kerker gefühlt haben mochte? Ja, es läßt sich ganz allgemein sagen, daß die Lebensschicksale, welche aus dem Künstler Werke herauslocken, nicht diese kunstentbindende Kraft hätten, wenn sie nicht an Erlebnisse der Kindheit erinnern würden. Erst in dem Augenblick, wo die innerste Gefühlswelt aus ihren Schlupfwinkeln aufgescheucht wird und nach oben drängt, wird die seelische Energie so verstärkt, daß der Künstler zum Schaffen getrieben wird. Man erstaunt oft über die Geringfügigkeit der Anlässe, die zu den großen Affektausbrüchen künstlerischer Werke führen, weil man übersieht, daß diese Gelegenheitsursachen nur den Zugang zum Unbewußten öffnen, wo stets große Gefühlsmassen angesammelt sind, die künstlerisch geformt werden wollen.

Halten wir daran fest: Die Seele der großen Musiker wie aller anderen Künstler ist eine Kinderseele. Beim nüchternen, realen Zweckmenschen ist diese Kinderseele verkümmert, weil das wirkliche Leben keine Unzweckmäßigkeit duldet; weil es verlangt, daß der Mann, der das Leben meistern will, ohne Gefühlsüberschwang den Dingen ins Auge sehe und mit festem Griffe ihrer sich bemächtige. Wer fest im Leben stehen will, darf nicht weinen und verzagen, nicht jubeln und schwärmen. Er muß sich beherrschen. Muß seine Gefühle bezwingen. Das Träumen und Phantasieren überläßt er den Frauen, die ja auch Kinder sind und den hellen Klang der Kinderstimme nie verlieren. Niemals wird der Mann des realen Lebens den Künstler so recht begreifen, dessen Seele leicht beweglich ist, der sich allen Empfindungen

widerstandslos hingibt, der schluchzt und lacht, schwärmt und tobt und Werke schafft, in denen die Seele eines Kindes weiterlebt. Was wir das Unbewußte genannt haben, ist nichts anderes als diese Kinderseele. Es ist der älteste Bestandteil des Seelenlebens, die prähistorische Schicht, über der sich erst im Laufe der Entwicklung des Menschen der lichte Bau des bewußten Seelenlebens aufwölbte.

III.

Künstlerisch schaffen heißt, Regungen und Phantasien des Unbewußten formen und umwandeln. Das Unbewußte allein könnte keine Kunstwerke schaffen; die unterirdische Seelenarbeit würde, wenn sie allein schalten würde, nur Formloses zutage bringen. Das Chaos würde hereinbrechen, eine trübe Flut von Affekten, Gestalten und wirren Bildern. Damit das Unbewußte schöpferisch werde, bedarf es des Zusammenwirkens mit dem Ober-Ich, dem Bewußtsein, dem Tagesdenken. Man denke sich einen Schauspieler, der sich allen Affektausbrüchen hingäbe, ohne die Leidenschaften geistig zu beherrschen, ohne seine Rolle zu steigern, zu ordnen, zu gliedern. Ein solcher fuchtelnder und brüllender Hampelmann müßte unerträglich sein. Den Künstler macht erst das Zusammenwirken von Phantasie und Verstand, von Instinktivem und Bewußtem zum wahren Künstler. Die Seele des Schaffenden ist ein kunstvoller Organismus, in dem alle Teile aufs Feinste ausgearbeitet werden müssen, und die Umwandlung des Unbewußten ist eine geistige Arbeit ersten Ranges.

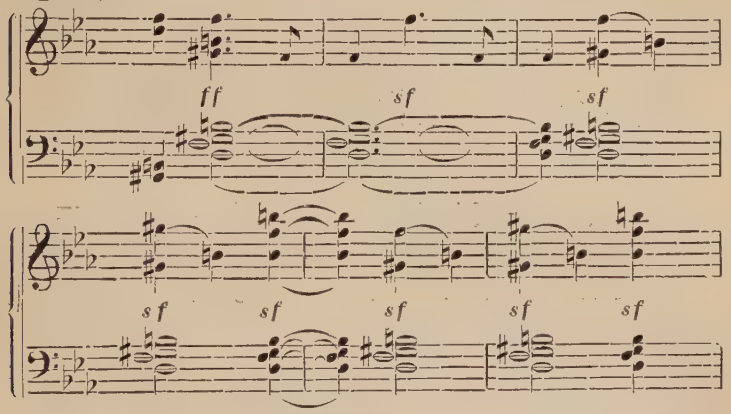
Es gibt Musiker, bei denen ein solch schönes Verhältnis aller Seelenteile hergestellt ist, daß die Umwandlung des Unbewußten ohne Stockungen, förmlich spielend vor sich geht.

Ein solcher Künstler war z. B. Mozart. Die Leichtigkeit und Freiheit seines Schaffens ist bewunderungswürdig. Nirgendwo wird der Strom, der aus der Tiefe seiner Seele zutage fließt, gehemmt. Erfinden und Ausführen gehen bei ihm unmerklich ineinander über. Wie alle reichausgestatteten Menschen hatte auch Mozart viel Dissonierendes in seiner Seele, Dunkles und Trübes, das durcheinanderwogte. Seine Heiterkeit wäre leere Brillanz geworden, würden seine Töne nicht an Seelentiefen vorbei schweben, und der Mann, der den »Don Juan« und die G-Moll-Symphonie schrieb, hatte genug des Tragischen in sich. Wenn die Mozartsche Musik den Eindruck größter Seelenheiterkeit hervorruft, so war es, weil Mozart als Künstler so glücklich organisiert war, daß das freie Spiel seiner Kräfte nirgendwo gestört wurde. Schubert hatte ein ähnliches Naturell. Auch bei ihm findet man jene Freiheit des Schaffens, die aus dem Gleichgewicht unbewußter und bewußter Seelenkräfte hervorgeht. Und doch hätte er den tragischen Zug seiner »Winterreiselieder« nicht vorführen können, wenn nicht sein Schaffen aus Tiefen und Klüften, Gefühlsfluten und Leiden sich hinaufgearbeitet hätte. All dies Trübe und das Helle, unterirdische Seelenregungen und oberirdische Arbeit haben sich bei Schubert so harmonisch verbunden, daß sein Produzieren leicht und sicher vor sich ging, als wäre all dies nur ein Spiel. Die Bewunderung für Mozart und Schubert wächst noch, wenn man bedenkt, wie groß bei einer so leichten Umformung des Unbewußten die Gefahr wird, daß die Leichtigkeit zur oberflächlichen Eleganz, die Freiheit zur fingerfertigen Virtuosität werde. Ist doch ein

Musiker vom Range Mendelssohns, der Mozart so nahe verwandt ist, nicht ganz dieser Gefahr entgangen.

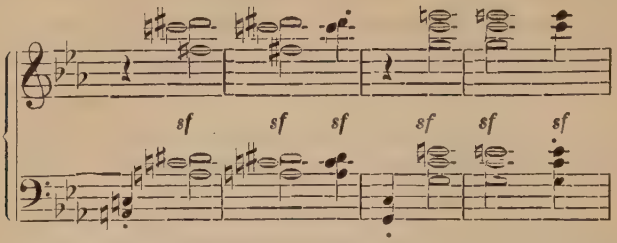
Andere große Künstler gibt es, bei denen die künstlerische Formung der aus dem Innern zuströmenden Affektmassen nur unter den größten Schwierigkeiten vor sich gegangen ist. In stetem Kampfe mit den Unterweltsdämonen, in unauflöslichem Ringen haben sie ihre Werke geschaffen. Gegen die stärksten Widerstände mußten sie ankämpfen. Künstler dieser Art sind Beethoven und auf einem anderen Schaffensgebiet Michelangelo. Bei Michelangelo sind die Widerstände gegen das Produzieren so groß, daß er oft genug Werke halbgeformt stehen läßt. Mächtige Visionen, aus seinem Innern aufsteigend, wollen in Stein oder auf der Leinwand verwirklicht sein und mit trotzigem Heldenmut geht der Künstler an das Werk. Schon heben sich die Gestalten aus dem Stein, da stoßen innere Gewalten den emporgehobenen Arm des Künstlers zurück. Ein furchtbares Ringen hebt an, bis der Künstler das Werk halbfertig zurückläßt und mit einem neuen Werke den Versuch macht, das Chaos seiner Seele zu gestalten. Die Zeugen des Beethovenschen Ringens sind seine Skizzenbücher. Schon die Tatsache, daß Beethoven in viel größerem Maße als andere Künstler skizziert, ist ein Beweis für die Schwierigkeiten, unter denen sich bei ihm das Schaffen vollzog. Er skizziert nicht, um sich das innere Bild seiner Werke vor Augen zu führen, sondern um seine Einfälle festzuhalten. Er wirft die Noten aufs Papier, weil in ihm ein großer Kampf tobt, aus dem er retten will, was zu retten ist. Die Spannungen seiner Seele sind ungeheure, und man versteht die Größe seines

Schaffens erst, wenn man sieht, unter welchen inneren Gefahren er seine Werke schrieb, aus welchen Abgründen er Melodien herausholte. Wer hören kann, wem Töne ein Stück Seele sind, der erfährt aus den Rhythmen, die manches Werk förmlich zu zersprengen drohen, aus den Dissonanzgewittern, aus jenen Stellen seiner symphonischen Dichtungen, wo furchtbare Affektmassen durchbrechen, wie der Künstler alle Energie aufbieten mußte, um das Formlose zu bezwingen. Man lasse einmal die vulkanisch herausgeschleuderte Episode aus der Durchführungspartie der »Eroica«, welche mit folgenden Takten beginnt, auf sich wirken:



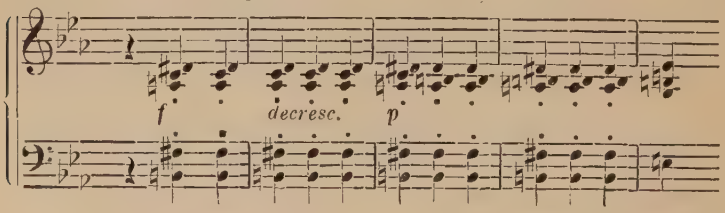
Welch ein angestrengtes Ringen! Das dreiteilige Metrum der Symphonie wird fast auseinandergerissen. Harmonische und rhythmische Dissonanzen vereinigen sich zu einem elementaren Ausbruch und es wird wenige Stellen in der symphonischen Literatur geben, wo die Affekte so stürmisch, so wild, so eruptiv ausströmen. Diese Gruppe von sechs Takten wiederholt sich noch dreimal auf anderen Tonstufen. Dann folgen zwei Grup-

pen zu je zwei Takten. Das heißt: das Ringen wird immer heftiger, die Energie dieser Ausbrüche verdreifacht sich.



Der zweizeitige Rhythmus macht mit Aufbietung aller Kraft noch einen letzten Versuch sich durchzusetzen. Es folgen vier Gruppen zu je einem Takt, markerschütternde Verzweiflungsschreie.

Dann erst kündigen Viertelsschläge der Streicher den Abschluß des Kampfes an.



Ein dichterischer Zug und echter Beethoven ist es, wie in den Takten 1 und 2 des vorstehenden Beispieles in den zweiten Violinen noch eine dissonierende Vorhaltsnote — das c — erscheint, die erst im 3. Takte ver-

schwindet: die letzten Zuckungen des riesenhaften Konfliktes der vorhergehenden Takte[1]). Bewundernswürdig ist, wie Beethoven in dieser Episode die gewalttätigsten Affekte aus seiner Seele entläßt, noch bewunderungswürdiger, wie er sie in einer einfachen, selbstverständlichen und natürlichen Weise (in den zuletzt zitierten 4 Takten, in denen auch das Decrescendo der Erregung vom Forte bis zum zarten Piano zu beachten ist) bändigt und an die Kette legt. Ich wüßte keine andere Stelle in den Werken Beethovens anzuführen, wo auf gleich engem Raum die Dämonen seines Gemüts mit den organisierenden, herrschenden, ordnenden Kräften einen so ungeheuren Kampf auskämpfen würden. In diesen Takten lernt man den ganzen Beethoven kennen.

Bei einem Künstler, der wie Jakob mit seinem Engel ringt — »Ich lasse dich nicht, denn du segnetest mich bevor« — ist die dramatische Gewalt des Schaffens außer-

[1]) Es gehört zu den Eigentümlichkeiten des Beethovenschen Stiles in der »Eroica«, daß er vor dem Abschlusse immer noch einmal einer letzten Regung des Widerstandes Raum gibt. Seine Soldaten ergeben sich nur mit den Waffen in der Hand. Das Heldenhafte seiner Seele offenbart sich gerade in diesen kleinen, aber unendlich ausdrucksvollen Episoden am besten. Man höre z. B. den dritten Takt des folgenden Beispieles, mit dem der erste Teil des ersten Satzes in der »Eroica« ausklingt:

ordentlich. Von Beethoven kann man sagen, er dramatisiere alle Musikformen. In den Variationen kämpft er sich in immer höhere Regionen der Geisteswelt empor: in den Fugen schlägt er seine Schlachten: die enharmonischen Verwechslungen sind Griffe einer Eisenfaust in den harmonischen Stoff; der doppelte Kontrapunkt wird — wie im Schlußsatz der »Neunten« — ein Mittel, Kontraste aneinanderzuschweißen. Die Beethovenschen Werke gehören zu den stolzesten Siegen menschlicher Geisteskraft und ehrfürchtig steht man vor dem Wunder dieser seelischen Energie. Gerade, weil die Beethovenschen Werke auf Schlachtfeldern geschrieben wurden, ist die ethische Kraft dieser Musik einzig. Es gibt keine Musik, bei der dem Menschen so groß und so stolz zu Mute würde, keine, die innerlich so stählen würde.

Die Widerstände, gegen die Künstler von der Art Beethovens anzukämpfen haben — Michelangelo und Äschylos sind seine nächsten Verwandten — sind offenbar jene Felsmassen, mit denen das Unbewußte belastet wird, damit es nicht verheerend ausbreche. Die Entwicklung des Menschen verlangt, daß die Regungen der unbewußten Seelenwelt unschädlich, unwirksam gemacht werden. Deshalb werden starke Schranken aufgerichtet, die Affekte angekettet, wie die griechischen Titanen in den Tartaros geworfen. Der Künstler, der so große Affektmassen aus ihrer Haft entläßt, wie Beethoven, schwebt immer in Gefahr, ihrer nicht mehr Herr werden zu können, von ihnen zerfleischt zu werden. Es ist gewiß eine persönliche Erfahrung, wenn Beethoven im vierten Satz der Neunten Symphonie schildert, wie verheerende Tonfluten aus trübem Schwall über-

flutend hervorstürzen, sobald der Künstler die Tore seiner Seele öffnet und wie es der stärksten Gewaltaufbietung bedarf, um die Flut zum Stehen zu bringen. Hier hat Beethoven, wie so oft, ein Stück seines Produktionsprozesses dramatisiert. Auch im Scherzo der Fünften Symphonie ist Ähnliches zu beobachten: ein elementares Vorstürmen der Tonmassen und eine allmähliche Bändigung, Beschwichtigung. In solchen Augenblicken sieht man Beethoven ins Innerste seines Herzens.

Es gibt auch Künstler, denen die Umwandlung des Unbewußten, das Formen, Gestalten nur unvollkommen gelingt.

Das sind jene Künstler, die barocke Klumpen, in denen sich Geniales und Abstoßendes miteinander mengt, ans Tageslicht werfen, formlose Schutthaufen von Goldgängen durchzogen. Die starke Erregung ihres Innern tobt sich in phantastischen Bildern aus, aber da die formenden Kräfte zu schwach und ganz ungleichmäßig tätig sind, findet man neben Ausbrüchen genialer Schaffenskraft Bizarres und Banales. Vischer nennt diese Künstler »fragmentarische Genies« und sagt von ihnen, daß sie stellenweise im Mittelpunkte der Schönheit ständen und dann wieder seicht, verworren, breit, trivial, selbst häßlich würden ... Sie blieben auf diese oder jene Weise in den Entwicklungskrisen der Persönlichkeit stecken, denn in ihnen wirke nicht das Naturgesetz des vollen Geistes. In diese Kategorie sind viele Dichter der Sturm- und Drangperiode und Grabbe zu rechnen und man kann vermuten, daß eine spätere Zeit auch unter Musikern der Gegenwart solche fragmentarische Genies auffinden werde.

IV.

»Das Mächtigste im Dichter, welches seinen Werken die gute und die böse Seele einbläst, ist gerade das Unbewußte,« sagt Jean Paul in seiner Vorschule der Ästhetik. Von ebenso großer Bedeutung wie der Reichtum und die Fülle des Unbewußten ist aber auch das Verhältnis bewußter und unbewußter Kräfte, die innere Organisation der Seele der Künstler. Das Unbewußte gibt dem Schaffen den Antrieb, jedoch der von hier zuströmende Stoff muß erst in feste Form gefaßt, umgewandelt, verarbeitet werden.

In der Verteilung des Bewußten und Unbewußten ist ein wichtiger Unterschied der künstlerischen Anlagen begründet. Der Gegensatz zwischen romantischen und klassischen Künstlern stammt von hier.

Klassische Künstler sind jene, bei denen das Zusammenwirken unbewußter und bewußter Seelentätigkeit so vollkommen ist, daß alle Regungen der innersten Gemütswelt zu klaren, plastischen, in einem geistigen Zentrum zusammengefaßten künstlerischen Gebilden umgeformt werden. Nirgendwo verbleibt ein unklarer formloser Rest, selbst wenn, wie bei Beethoven, die heftigsten Affektgewitter stürmen und Gefühle in reißenden Wirbeln dahintreiben. Die klassischen Künstler besitzen so viel gestaltende Kraft, daß in ihren Werken das Gleich-

gewicht niemals gestört wird und die sicherste Verteilung und Gruppierung des Materials erfolgt. Anders die romantischen Künstler. Bei ihnen wird der zuströmende unbewußte Stoff nicht durch einheitlich gestaltende Geisteskräfte vollständig bezwungen. Ihre Macht, das Widerstrebende zu einigen, das triebhaft Hervordrängende geistig zu ordnen, ist geringer, als die Sicherheit, der feste Griff der Klassiker. Sie leben und weben in der Dämmerung der Gefühle, im Unbestimmten, in den traumhaften Elementen der Kunst. Deshalb hat Goethe gesagt, man möge nicht von Romantikern und Klassikern, vielmehr von romantischen und plastischen Künstlern sprechen.

Die Seele der romantischen Künstler lernt man am besten aus den Werken jener künstlerischen Epoche kennen, der sie den Namen gegeben haben.

In der großen, unruhevollen Übergangszeit am Anfange des neunzehnten Jahrhunderts flüchteten phantasievolle Poeten aus der unbefriedigenden Gegenwart ins Unbewußte; zum Traum, den Märchen, der Sage, wie ein Kind geängstigt zur Mutter flüchtet, in deren Schoß es einst gesessen. Hier, im Schattenreich der Gefühle und Vorstellungen war Friede, hier konnte Sehnsucht nach allen Seiten frei sich ergießen. Die Poesie allein war zu licht und klar, deshalb sollten alle Künste zusammenwirken, um die schwärmenden Gefühle aufzunehmen. Die Töne sollten vor allem helfen, sie, die dem Unbewußten selbst entstammten. »Wie?«, sagt Tieck, »es wäre nicht erlaubt, in Tönen zu denken und in Worten und Gedanken zu musizieren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie

ärmere Musik! Denkt ihr nicht so manche Gedanken, so fein und geistig, daß diese sich in Verzweiflung in die Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden.« Ähnlich schreibt Wilhelm Schlegel: »Und so sollte man die Künste einander wieder nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik, und wer weiß? so eine herrliche Kirchenmusik stiege auf einmal wieder als ein Tempel in die Luft?« und Friedrich Schlegels programmatische Erklärung lautet: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald vermischen, bald verschmelzen.« Aus dem »Innersten zu reden« war das Bestreben der Romantiker und wo das Wort und die Musik noch zu bestimmt waren, um das Innerste, das Unbewußte zu erfassen, erging man sich in stammelndem, lallendem Wortspiel. Die feinen Regungen des Unbewußten aufzuspüren, ganz in das Innerste hinabzusteigen; das war Ziel und Sehnsucht der Romantiker. »Nach innen geht der geheimnisvolle Weg«, kündete Novalis. Das unergründliche Leben der Seele war das Schauspiel, das sie immer wieder anlockte, wie es Tieck von Sternbald schilderte: »Wenn er so in sein bewegtes Gemüt sah, so war es, als wenn er in einen unergründlichen Strudel hinabschaute, wo Woge an Woge drängt und schäumt und man doch keine Welle sondern kann, wo alle Fluten sich verwirren und trennen

und immer wieder durcheinander wirbeln, ohne Stillstand, ohne Ruhe, wo dieselbe Melodie sich immer wiederholt und doch immer neue Abwechslung ertönt: Kein Stillstand, keine Bewegung im rauschenden, tosenden Rätsel, eine endlose Wut des erzürnten, stürzenden Elementes.« Die romantische Musik mit ihrer »unendlichen Melodie« wird dieses Gemüt zum Klingen bringen.

Das Reich des Unbewußten, wo wäre es zu finden gewesen, wenn nicht im Traume, in den somnambulen Zuständen? »Der Traum wird Welt, die Welt wird Traum«, hat Novalis gesungen; die Realität wird schattenhaft, die Umrisse der Dinge verschwinden im Dunst, die Umgebung wird ein Spiegelbild des Ich. Wohin er blickt, schaut er das eigene Bild. Tieck hat jener Empfindung im »Sternbald« mit folgenden Worten Ausdruck gegeben: »Oft schwebt die Welt mit ihren Menschen und Zufälligkeiten wie ein bestandloses Schattenspiel vor meinen Augen. Oft erscheine ich mir dann selbst wie ein mitspielender Schatten, der kommt und geht und sich wunderlich gebärdet, ohne zu wissen warum. Die Straßen kommen mir dann nur vor wie Reihen von nachgemachten Häusern mit ihren närrischen Bewohnern, die Menschen vorstellen, und der Mondschein, der sich in seinem wehmütigen Schiller über die Gassen ausstreckt, ist wie ein Licht, das für andere Gegenstände glänzt und durch einen Zufall auch in diese elende, lächerliche Welt hineinfällt.«

Die Romantiker werden nicht müde, die »dunklen Gefühle« zu verherrlichen. Die Welt des Bewußten erscheint ihnen kalt und arm. Sie wollen träumen, schwärmen. »Vermag der schwache Mensch,« schrieb Wacken-

roder, »die Geheimnisse des Himmels aufzuhellen? Glaubt er verwegen ans Licht ziehen zu können, was Gott mit seiner Hand bedeckte? Darf er wohl die dunklen Gefühle, welche wie verhüllte Engel zu uns niedersteigen, hochmütig von sich weisen? Ich ehre sie in tiefster Demut; denn es ist große Gnade von Gott, daß er uns diese echten Zeugen der Wahrheit herabgesendet. Ich falte die Hände und bete an.« Mystik und Religion führen den Romantiker in die von ihm so sehnsüchtig erstrebte Region der freischwebenden Gefühlswelt. In Waldeinsamkeit vertieft sich Tieck in die Bücher Jakob Böhmes. In gotischen Domen beugen die Romantiker ihr Knie und empfangen die Taufe.

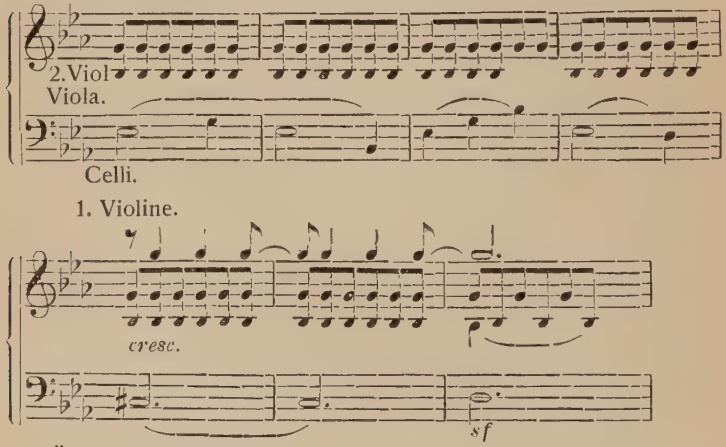
Jedoch nicht nur die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, auch andere Kunstepochen werden von dem Stilgegensatz zwischen romantischer und klassischer Kunst beherrscht. Die Plastik der Renaissancezeit ist Klassikerkunst, klar, begrenzt, organisch gegliedert, kraftvoll geformt; der Barock formlos, dramatisch, pathetisch. »Die Renaissance ist die Kunst des schönen, ruhigen Seins. Sie bietet uns jene befreiende Schönheit, die wir als ein allgemeines Wohlgefühl und gleichmäßige Steigerung unserer Lebenskraft empfinden. An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was gedrückt und gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen. . . . Der Barock beabsichtigt eine andere Wirkung. Er will packen mit der Gewalt des Affekts, unmittelbar, überwältigend. Was er gibt, ist nicht gleichmäßige Belebung, sondern Aufregung, Ekstase, Berauschung. Er geht aus auf den Eindruck des Augenblicks. . . . Er gibt

kein glückliches Sein, sondern ein Werden, ein Geschehen; nicht das Befriedigte, sondern das Unbefriedigte und Ruhelose.« Und an anderer Stelle vergleicht Heinrich Wölfflin, der das Wesen von »Renaissance und Barock« so treffend analysiert, die Barockkunst, in der die »Sehnsucht der Seele im Unendlichen sich auszuschwelgen« sich auslebe, mit der Kunst Richard Wagners: »Ertrinken — versinken — unbewußt — höchste Lust.«

In der Musik ist der Stilgegensatz zwischen klassischen und romantischen Künstlern von größter Bedeutung. Der Klassiker beherrscht das Unbewußte; der Romantiker gibt sich ihm hin. Das zeigt sich in der Behandlung jedes einzelnen Elementes der Musik.

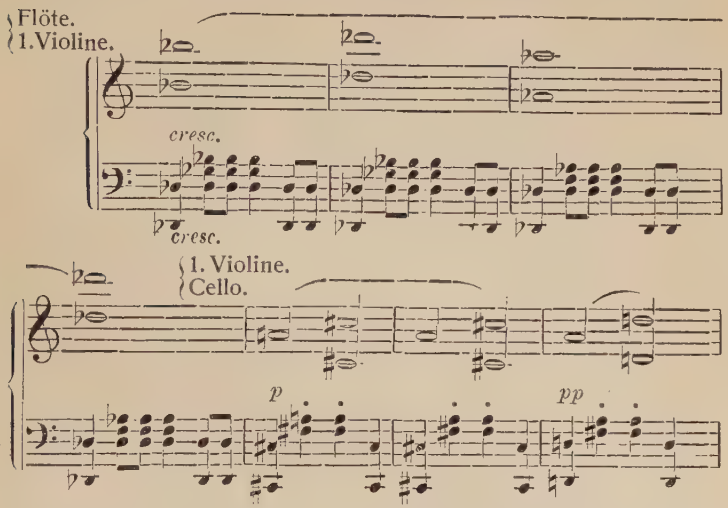
Wie klar, logisch, fest geordnet ist die Harmonik der Klassiker. Jede harmonische Wendung ist ein Ereignis, das in allen Bezügen deutlich erfaßt werden soll. Deshalb behandelten die Klassiker die harmonischen Wendungen, wie die Renaissancemaler die Gelenke behandelt haben, welche auf ihren Bildern in allen Funktionen klar werden. Wenn zum Beispiel Schubert in seinem Liede der »Atlas« die harmonische Wendung von Es-Moll zu G-Dur ausführen will, läßt er erst 16 Takte lang entschiedenes Es-Moll ertönen, damit der harmonische Ruck zur stärksten Wirkung käme. So sorgfältig bereitet er diese Modulation vor, die dann freilich mit zehnfacher Wucht wirkt. Oder ein anderes: Wie kunstreich ist am Anfange der Eroica die Stelle, wo die Melodie zum cis herabsinkt (fünfter Takt), ausgearbeitet. Sofort nach dem Eintritt des dissonierenden Tones setzt die erste Violine mit Synkopen ein und

verstärkt so die harmonische Dissonanz mit einer rhythmischen, unterstreicht sie förmlich. Gleichzeitig wird durch ein crescendo der Eindruck hervorgerufen, als ob die im verminderten Septimenakkord zusammengedrängten Töne gesteigerter Mühe bedürften, um sich nach vorwärts zu bewegen. Durch diese meisterliche Ausarbeitung wird der harmonischen Episode ein besonderes Relief gegeben.



Ähnlich findet man bei Beethoven keine enharmonische Verwechslung, die nicht als solche sofort erfaßt werden würde. Jede wird so sorgfältig vorbereitet und motiviert, die Spannung so kunstvoll vorbereitet, daß die Umdeutung der Akkorde mit voller Bestimmtheit aufgefaßt wird. Jede Undeutlichkeit wird vermieden, nichts wird verwischt, der enharmonische Kulissenwechsel wird bei hellbeleuchteter Bühne vorgenommen. Ein Beispiel aus Werken Beethovens möge das erläutern. In der großen Leonorenouvertüre moduliert Beethoven, nachdem das die Befreiung kündende Trompetensignal zum

zweitenmal erklungen ist, von ges-Dur nach der Dominante von G-Dur. In folgenden Takten findet der entscheidende Schritt dieser Modulation statt.



Wer diese Ouvertüre gehört, erinnert sich gewiß der wunderbaren Wirkung der enharmonischen Verwechslung, die im 5. Takte stattfindet:

ges = fis
bb = a
des = cis.

Theoretisch mögen diese Akkorde aus identischen Noten bestehen, allein das Gefühl des verständnisvollen Hörers errät mit instinktiver Sicherheit, daß an dieser Stelle und in den folgenden Takten eine leichte Verschiebung nach oben [1]), ins Hellere, Lichtere stattfindet. Das

[1]) Diese Verschiebung nach oben beträgt ein Fünftel eines Halbtons. Die Melodie ist der Violine und dem Cello gegeben, welche die Töne nüancieren, zuschärfen können.

crescendo in den ersten 4 Takten sorgt dafür, daß der Hörer empfinde, es bereite sich eine Peripetie vor. Es erzeugt Spannung. Weist auf Kommendes hin, und der plötzliche Eintritt des piano, die unvergleichliche Verinnerlichung der Töne, dieses Still- und Zartwerden der Musik führt uns — vereint mit dem Registerwechsel in der Orchestrierung — unmittelbar zu Gemüte, daß hier Wichtiges sich ereigne. Nach diesem piano stellt sich noch ein pianissimo und ein dreifaches piano ein, bis ein crescendo den jubelnden Aufschwung der Flöte vorbereitet, mit dem die großartige Spannung aufgelöst wird. Wie anders behandeln Romantiker die Harmonik! Sie wollen dämmerhafte Gemütsstimmungen musikalisch nachdichten. Deshalb lieben sie die sanft ineinandergleitenden Harmonien, die verwischten, schwebenden Akkordfolgen. Von der Enharmonik machen sie den reichlichsten Gebrauch, weil sie ihnen ein Mittel ist, phantastisch das Tongebiet zu durchstreifen, und indem sie sich die alterierten Akkorde nutzbar machen, wissen sie die intimsten Gefühlsnüancen musikalisch zu erfassen, die feinsten Spannungen ihrer Seele musikalisch zu schildern. Man könnte auch sagen: den Klassikern ist der harmonische Wechsel ein geistiges Ereignis, den Romantikern ein Mittel, um Stimmungen hervorzurufen, die Gefühlswelt zu bezaubern. Ähnlich ist es mit der Rhythmik. Die klassische Rhythmik ist bei aller Freiheit und allem Reichtum bestimmt und fest. Die antimetrischen Gestaltungen werden mit größter Kühnheit gebraucht, jedoch immer als dramatisches Ereignis ersten Ranges behandelt, mit sorgfältigster Exposition und Steigerung. Die Romantiker lieben es, die Rhythmen durch-

einanderfließen zu lassen. Sie sind unerschöpflich in allen Künsten, die Rhythmen zu verwischen, an Stelle des rhythmischen Zwanges Freiheit, phantasievoll verwischte Konturen, rhythmisches clair obscur zu setzen. Die Romantiker wenden die geistreichsten Mittel auf, um durch die sinnlichen Kräfte der Musik förmlich unmittelbar auf das Nervenleben einzuwirken. Der Hörer soll mitträumen, mitphantasieren. Harmonik und Rhythmik erhalten selbständigen Farbenwert.

Den Stimmungszauber der Orchesterinstrumente haben sie recht eigentlich entdeckt.

Bei den romantischen Dichtern schon erkennt man, wie die Klangfarben der Instrumente mit neuen Assoziationen sich verknüpfen. »Die Farbe klingt, die Form ertönt, jedweder hat nach der Form und Farbe Zung' und Rede. ... Sich Farbe, Duft, Gesang Geschwister nannten,« dichtet Tieck, der im fünften Aufzuge seines »Zerbino« Waldhorn, Harfe, himmelblaue Flöte, flammende Trompete und regenbogig funkelnde Geige miteinander Gespräche führen läßt. Es ist eine ganz neue klingende Farbenwelt, die sich jetzt eröffnet. Ortlepp schildert in seiner »phantastischen Charakteristik Beethovens« Beethoven bei der Konzeption der Neunten Symphonie: »Und nun drangen sie alle auf ihn ein, die redenden Instrumente mit ihren Farben, um ihm an dem großen Gemälde malen zu helfen: die heitere, himmelblaue Flöte, die kecke, morgenrötliche, hellblonde Klarinette, das schmeichelnde, sinnende, braundunkle Fagott, das ahnungsvolle, weiche, schattige, grüne Waldhorn, die kriegerische, blutigrote Trompete, die religiöse, totenerweckende, schneeweiße Posaune, die empfindsame,

regenbogenfarbige Geige, die klagende, lilafarbige Viola, das gemütliche, sehnsüchtige, besänftigende, violettfarbige Violoncell, die schneidende, purpurblinkende Oboe, das dem Dufte der dunkelroten Nelken ähnelnde Bassethorn, das gewaltig herrschende, schwarzdunkle Violon, die romantische, zigeunerbräunliche Triangel, die blitzhellen Becken und die zürnenden, donnernden, gewitterdunklen Pauken.« ... Solche Schilderungen zeigen, wie eine ganze Fülle neuer Ideenverbindungen in der Romantikerzeit entstehen, wenn Instrumente erklingen, wie verwandte Empfindungen aus der Welt der Farben und der Düfte geweckt werden, wie die Gemütsstimmungen mit den Klängen verschmelzen. So haben die Romantiker das geschaffen, was man das moderne Orchester nennt, sie, die phantasievollen Erzähler wundervoller Klangmärchen.

Und doch; so sehr die Romantiker die sinnlichen Wirkungen der Musik gesteigert haben, so tief sie eingedrungen sind in alle Dämmerwinkel des Gemüts, so bunt und farbenreich ihre Schöpfungen sind, ihre organisierende Kraft ist geringer als die der Klassiker, die alle Elemente der Musik, die sinnlichen und die geistigen, in gleichmäßiger Fülle umfassen. Die Romantiker sind groß in der musikalischen Ausmalung der wechselnden Stimmungen, selbst der flüchtigsten und zartesten, da sie dem Andrang der unbewußten Regungen weiblich empfindsam sich hingeben. Die Klassiker sind groß im Festhalten der einigenden Stimmung, und die Kraft, Tiefe und Ausdauer ihrer Seele, ist unvergleichlich. Was ihnen das Unbewußte zuträgt, muß erst eine ganze Reihe geistiger Instanzen passieren, bevor es geklärt, gesichtet,

einheitlich gestaltet wird. Bei ihnen bleibt nichts Sehnsucht, Drang, zitternde Erregung. Alles wird Form, Gestalt, klar erschautes Bild. In dem Andante espressivo seiner Sonate op. 81 hat Beethoven alle Phasen des Trennungsschmerzes: dumpfe Trauer, zärtliches Gedenken, stilles Insichversinken, leise aufsteigende Ahnung des Wiedersehens, in einer lyrischen Dichtung von zartester Poesie geschildert; in dem ersten Satze der Klaviersonate op. 101, vielleicht das schönste Sehnsuchtslied der Liebe gesungen; aber auch hier, wo alles schwebende Gemütsstimmung ist, ist die Musik klar, bestimmt und deutlich in allen Linien.

Weil der Gegensatz zwischen Romantikern und Klassikern tief in der künstlerischen Organisation begründet ist, ist er auch auf dem Kunstgebiete der Musik nicht auf eine bestimmte Zeit beschränkt. Auch die Musik kennt zum Beispiel den Gegensatz zwischen Renaissance und Barock. Echte Romantik sind, verglichen mit der klassischen Madrigalmusik des sechzehnten Jahrhunderts, die Madrigale Gesualdos, in denen mit der poetischen Verwendung der Chromatik die Stimmungen ins Feinste und Zarteste abschattiert werden. Romantik sind die dramatisch bewegten Massen der Musik Orazio Benevolis und der Orchesterglanz, die Vielchörigkeit Gabrielis. Man kann vielleicht sagen, daß die Romantiker immer erscheinen, wenn die Kunstentwicklung einen Höhepunkt erreicht hat. Die Klassiker sind Meister der Synthese, die die mannigfachen Strebungen einer Zeit in einem geistigen Zentrum zusammenfassen. Ein Fortschritt ist nur möglich, wenn diese Synthese zerfällt, neue Verbindungen, neue Gruppierungen der Tonelemente entstehen.

In solchen Zeiten der Auflösung, der Gärung, des Überganges erscheinen die Romantiker, diese geistvollen Chercheurs du nouveau, deren Seele allen Stimmungen zugänglich ist, die Träumer, Phantasten, Schwärmer und Poeten, die ahnungsvoll allen Stimmen des Unbewußten lauschen.

So haben sie in der historischen Entwicklung beide, Romantiker und Klassiker, ihre wichtige Aufgabe zugewiesen: die einen, wenn die Sonne ihren höchsten Stand erreichen soll, die anderen in den Stunden der Dämmerungen.

V.

Das musikalische Schaffen, die Umwandlung des unbewußten Seelenlebens in tönende Form, soll jetzt in seinen wichtigsten Phasen beschrieben und zergliedert werden.

Allem Schaffen geht ein Zustand voraus, den man als produktive Stimmung bezeichnet hat. »Wer diesen Zustand nicht kennt ... dieses, durch alle Nerven zitternde Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand man zunächst nicht zu sagen weiß, die alles ringsumher in einem unbekannten und doch so bekannten neuen Lichte leuchten sieht und doch nicht einzelnes mehr umfaßt, sondern nur tief in sich selig ist, der kennt nicht die Geburtsstätte und Mysterien der schaffenden Phantasie« (Fr. Th. Vischer). Der Künstler fühlt, daß in ihm Kräfte drängen und emporstreben, daß es im Unbewußten gärt, daß dunkle Gefühle durcheinander wogen. An der wohlverwahrten Grenze, die das Unbewußte vom Bewußten scheidet, sammeln sich die Truppen, die ins Feld ziehen wollen. Es wird Alarm geschlagen. Alles ist in Bewegung, Tumult und Verwirrung herrscht in der Seele des Künstlers. Noch kann der Künstler keine Gestalt erkennen, noch weiß er nicht, in welche Form sich der produktive Drang ergießen werde, doch fühlt er, daß binnen kurzer Zeit die Entscheidung fallen müsse. Man hat diesen Zustand, der allem geistigen

Schaffen vorausgeht, Stimmung genannt und dieses Wort der Musik entlehnt, und große Dichter haben wiederholt geschildert, daß sie dieses unbestimmte Hin und Her der Gefühle als musikalischen Zustand empfänden. »Bei mir« — schrieb Schiller an Goethe — »ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.« Ähnliches liest man bei Otto Ludwig. »Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe.« Das unbestimmte Wogen von Affekten, die nach Gestaltung streben, bildsamen Stoff suchen, nimmt ganz unmittelbar musikalischen Charakter an. Damit mag es auch im Zusammenhang stehen, daß Künstler oft die produktive Stimmung hervorrufen und erhöhen, indem sie Musik auf sich einwirken lassen. So schrieb Goethe, als er die »Iphigenie« dichtete, an Frau von Stein: »Gute Nacht, Liebste. Musik hab' ich mir kommen lassen, die Seele zu lindern und die Geister zu entbinden« (14. Februar 1799). Und eine Woche später: »Meine Seele löst sich nach und nach durch die lieblichen Töne aus den Banden der Protokolle und Akten. Ein Quattro neben mir in der grünen Stube sitze ich und rufe die fernen Gestalten leise herüber.« Bekannt ist es auch, daß Leonardo da Vinci, selbst eine tiefmusikalische Natur, Musik erklingen ließ, als er die herrliche Mona Lisa malte, wohl nicht nur, um der Florentinerin das Lächeln aufs Gesicht zu zaubern, sondern auch, um seine Seele in zarte Schwingungen zu versetzen.

Entsetzlich sind die Qualen des Künstlers, dem die

produktiven Stimmungen ausbleiben, wie es bei Hugo Wolf vom Jahre 1891—1895 der Fall gewesen ist.

Im Jahre 1891 ist bei Hugo Wolf ein vollständiges Stocken seiner produktiven Tätigkeit eingetreten. Die großen Zyklen Möricke, Goethe, Eichendorff, Spanisches, Italienisches Liederbuch (erster Band) waren fast unmittelbar hintereinander erschienen, der zweite Band des Italienischen Liederbuchs war schon angekündigt, als Hugo Wolf vor dem Nichts, einem Abgrund zu stehen schien. Ergreifend tönen seine Klagen: »Fast möchte ich glauben, daß ich am Ende meines Lebens angelangt bin. Unmöglich kann ich doch dreißig Jahre hindurch noch Lieder oder Musiken zu Ibsenschen Dramen schreiben und doch wird es nie zur heißersehnten Oper kommen. Ich bin eben am Ende. Möge es bald ein vollständiges sein — ich wünsche nichts sehnlicher . . .« (Juni 1891). »Meine Stimmung, fürchte ich, wird sich nicht erhellen. Ich trage aber mein Unglück in und solchergestalt mit mir. Sie werden mich verstehen, wenn ich Ihnen bekenne, daß ich die ganze Zeit meines Hierseins keine Note aufgeschrieben, ja, daß ich einfach nichts, gar nichts tue und treibe. Bedauern Sie immerhin Ihren der Kunst verlorenen Hugo Wolf« (Juni 1891). Bald wieder: »Sie fragen mich nach der Oper. Du lieber Gott, ich wär' schon zufrieden, wenn ich das kleinste Liedchen schreiben könnte — und nun gar eine Oper! Ich glaube bestimmt, mit mir ist's aus, rein aus — und ein Schelm, der mehr gibt, als er hat. Neulich las ich in einer Novelle von Ludwig eine Stelle, die mir sehr beherzigenswert dünkt: ‚Das Höchste, wozu er sich erheben konnte, war, für etwas rühmlich zu sterben; jetzt

erhebt er sich zu dem Größeren, für etwas ruhmlos zu leben'. Und das ist, meine ich, doch auch etwas. Stets immer Ihr von nun an ruhmlos lebender Hugo Wolf« (August 1891).

Immer mehr steigert sich dieses Gefühl der Ohnmacht, das in einem Briefe vom 26. April 1893 eine erschütternde Darstellung findet: »Was ich unter diesem anhaltenden Müßiggang leide, kann ich gar nicht beschreiben! Am liebsten möchte ich mich an den ersten besten Ast der jetzt in vollster Blüte stehenden Kirschbäume aufhängen. Dieser wundervolle Frühling, mit seinem geheimnisvollen Leben und Weben schikaniert mich unsäglich. Dieser seit Wochen andauernde ewig blaue Himmel, dieses kontinuierliche Keimen und Sprossen in der Natur, die schmeichelnden Düfte, geschwängert von Frühlingssonne und Blütenduft, dieses ‚ich sehne mich und weiß nicht recht was' machen mich rasend. Ringsum dieses verwirrende Drängen nach Leben, Gebären, Gestalten — und nur ich, wie der unscheinbarste Grasboden doch auch ein Geschöpf Gottes, darf an diesem Fest der Auferstehung nicht teilnehmen, nicht anders doch, denn als neid- und gramverzehrter Zuschauer. In mir ist alles wie erstorben. Nicht der leiseste Ton will mir erklingen, still und öde ist es in mir geworden, wie auf einem beschneiten Leichenfelde. Gott weiß, wie und wann das enden wird!«

Es ist Hugo Wolf in jener Zeit unmöglich, Klavier zu spielen, weil ihn der Klang des Instrumentes an sein Stummsein vorwurfsvoll mahnt. Zugesandte Operntexte kritisiert er mit einer besonderen Gereiztheit, wohl weil sie seine verklungene Musik nicht erwecken wollen. Das

Gezwitscher der Finken irritiert ihn; freilich singen sie, ohne ein Zeichen der Erschöpfung, ununterbrochen ihre Lieder. »Daß meine Nachtruhe von drei Uhr morgens ab zu Ende ist, wäre noch nicht das Schlimmste, aber den ganzen lieben langen Tag dieses verfluchte Tirili anzuhören und machtlos dagegen sein zu müssen, da die Vögel hier, wie Schwäne im Gebiet des heiligen Gral als unantastbar gelten, das ist denn doch zu viel des Guten« (10. Juli 1893).

»... Du forschest nach den Ursachen meiner tiefen Verstimmung«, schreibt er um dieselbe Zeit seinem Freunde Faißt, »und willst Balsam in meine Wunden träufeln. Ja, wenn Du so was vermöchtest! Für mein Leiden taugt kein Kraut dieser Erde. Nur ein Gott vermag mir aufzuhelfen. Verschaff' mir wieder Einfälle, rüttle den schlummernden Dämon in mir wieder wach, der mich wieder zum Besessenen macht, und ich will Dich als meinen Gott anbeten und Dir Altäre errichten. Aber, das ist ein Appell an Götter, nicht an Menschen. Jenen sei es anheimgegeben, über mein Los zu entscheiden. Wie es sich auch immer wenden mag, sei's, auch zum Schlimmsten, ich werde es doch ertragen, wenn auch kein Sonnenstrahl mehr mein trauriges Dasein erhellen soll. Und hiemit wollen wir dieses schwermütige Kapitel aus meinem Leben ein- für allemal beschlossen und abgetan haben. ... Würde sich noch die so schmerzlich herbeigesehnte Produktivität einstellen, so fehlte nichts mehr zu meinem Glücke; diese geheimnisvolle Kraft aus ihrem Schlummer zu rütteln, konnte ich aber leider noch immer nicht den richtigen Zauberspruch finden« (7. Jänner 1895).

Plötzlich, nach vier Jahren der Dürre, fängt der Strom der Musik an in seiner Seele zu rauschen.

»Ich freue mich unsäglich auf den heurigen Frühling,« heißt es im März 1895, »fängt's doch auch schon in mir zu blühen und zu jubilieren an, wenn auch einstweilen noch im Keime. Aber alles drängt mächtig nach außen und verlangt nach Bildung und Gestaltung. Diesmal aber gedenke ich meinen ‚melodischen Wasserfaden'« — (Zitat aus einer Kritik über Hugo Wolf) — »nicht zu den Blumenbeeten der Lyrik hinzulenken, noch verrinnen zu lassen in den Sandebenen der absoluten Musiziererei, sondern, so dünn und spärlich er auch fließen mag, ihm die Bahn über Klippen und Felsen zu weisen, von wo ab er, kopfüber in das große Weltmeer der hochgehendsten Leidenschaften, in das Drama sich ergießen mag.« Jetzt, im Rausche der wiedererwachten Musikkraft, freut er sich des Frühlings, der ihn in der Zeit der Ermattung so »schikaniert« hatte. Er selbst ist voller Musik und deshalb erscheint ihm das früher verschmähte Textbuch zum »Corregidor« voller Musik; so braucht man auch nur in verliebter Stimmung über die Gassen zu gehen, um in jedem Mädchen eine Schöne zu sehen, die einen anlächelt. Binnen drei Monaten war bei fast ununterbrochener Exaltation die Oper im Klavierauszug fertiggestellt. »Ich arbeite ... wie ein Rasender von sechs Uhr früh ab bis zur eintretenden Dämmerung ununterbrochen in einem Zug. Stellen Sie sich meine Glückseligkeit vor!«, schreibt er an Kaufmann, noch rauchend von der Hitze der Arbeit. Und fast gleichlautend an Hellmer: »Von sechs Uhr früh bis in die späte Nacht arbeite ich wie ein Rasender ununterbrochen

in einem Zug. Einfälle und Ideen strömen mir in solcher Hülle und Fülle zu, daß ich mit dem Fixieren kaum folgen kann. Kurz, es geht herrlich! Komme schleunigst zu mir! Keine Ausrede! Keine Ausflüchte! Du mußt kommen! Wie geht es Dir? Wenn es Dir so gut geht wie mir, so bist Du zu beneiden.« Er war in einem Musiktaumel und beseligt durch den Operntext, dem die in seinem Innern wieder entfesselte Musik sich entgegenstürzte. Ergänzungen zum Operntext, die ihm Frau Mayreder-Obermayer sandte, konnten nicht schnell genug einlangen, wenn ihm die Musik zu der betreffenden Stelle »schon in allen Gliedern spukt«. »Nur schnell, schnell, schnell, um Gottes — —,« oder wie der Corregidor sagt: »Um der Nägel Christi willen! Schnell!!!« oder: »Sie werden sich um Gottes willen doch nicht durch die Feiertage von der Arbeit abhalten lassen und mich inzwischen der Verzweiflung preisgeben? — So grausam können Sie nicht sein!« Läßt ein von der Librettistin nachträglich einzusendendes Stück zu lange auf sich warten, so schreibt er die Musik gleichsam in die leere Luft hinein. »Die Verse sind herrlich, wenn sie schon auch nicht mit meiner antizipando aufgeschriebenen Musik ganz übereinstimmen. Das tut aber nichts. Diese antizipierte Musik ist für die Überleitungsmusik sehr gut zu verwenden, und Ihre Verse werden mich auch zu einer neuen Idee inspirieren.« ... Die Überfülle nach jahrelanger Unfruchtbarkeit und der Jubel nach den Stunden der Verzweiflung ließen ihm die Gestalten des Operntextes groß und herrlich erscheinen und eine vielleicht im Tiefsten der Seele lauernde Angst, es könnte jener plötzliche Ausbruch schöpferischer Kräfte

wieder versiegen, trieb ihn dazu, jene Oper mit dem Aufgebot aller Kräfte so rasch wie möglich fertig zu stellen. Theaterberechnung, Rücksicht auf die Bühne, Handwerksgriffe, all das lag weit von ihm. Er war erhitzt, begeistert, trunken. Bei jedem Dramatiker kommt der Moment, wo er die Gestalten seiner Phantasie gleichsam aus seiner Seele herausstellt, sie kühlen Blickes anschaut und wie etwas Fremdes betrachtet. Darin ist der Dramatiker mit dem Schauspieler verwandt, der auch auf der Bühne seinen Leidenschaften die Zügel verständiger Besonnenheit anlegt. In jener Ekstase ist Hugo Wolf dazu selten gekommen. Er lebte stets im Rausche seiner Musik; als er sich den Monolog des Tio Lucas vorspielte, war er so erschüttert, daß er »vor Grausen und Ergriffenheit abbrechen mußte . . .«

In ähnlicher Weise wie Hugo Wolf litt Hebbel in den Jahren 1844—1846 an einem vollständigen Versiegen der Produktivität (Tagebücher III, 104), wie auch Grillparzer (Tagebücher 1826) solche Stunden der Verzweiflung kannte: »In den letzten Monaten war mein Zustand wirklich fürchterlich. Eine solche durch nichts zu beschwichtigende Überzeugung, daß es mit aller geistigen Hervorbringung zu Ende sei, ein solches Versiegen aller inneren Quellen war mir noch nie angekommen.«

In solchen jahre- oder monatelangen Pausen des Schaffens, die mit Perioden krampfhafter Produktion wechseln, muß man gewiß eine Anomalie der künstlerischen Konstitution erblicken, wie ja Hugo Wolf schon als junger Mann in beständiger Sorge lebte, daß es mit seiner Produktivität ein plötzliches Ende nehmen könnte: »Ein furchtbarer Gedanke, der mir oft die ernstesten

Stunden bereitet und mich auch noch an den Rand des Irrsinns bringen wird.«

Nicht zu verwechseln mit diesem Versagen aller produktiven Kräfte, das von einer Periode künstlerischen Rauschzustandes abgelöst wird, sind jene Epochen scheinbaren Stillstandes, wie sie in wichtigen Perioden der geistigen Entwicklung eines Künstlers eintreten, wo die Phantasie zu neuem großen Schaffen sich sammelt. Zwischen der Vollendung des »Lohengrin« und der Konzeption des »Ring des Nibelungen« liegen sieben Jahre, in denen Wagner musikalisch sich nicht schöpferisch betätigte. Allein diese Jahre sind die Zeit wichtiger theoretischer Untersuchungen, in denen Wagner mit starker geistiger Arbeit sich den Weg bahnte zu gewaltigen Reformen des musikdramatischen Stiles. Wie er in jenen Jahren gewachsen war, sollten der »Ring des Nibelungen« zeigen. Ähnlich war es bei Schiller nach dem »Don Carlos«. Auch hier finden wir Jahre, angefüllt mit ästhetischen Untersuchungen, in denen sein Geist sich klärte, mit Übersetzungen, in denen sein Sprachreichtum erstarkte, mit Bühnenbearbeitungen, bei welchen seine Theatersicherheit wuchs, und mit historischen Studien, die ihn die Notwendigkeit geschichtlichen Werdens verstehen lehrten und schließlich legte die Wallensteindichtung Zeugnis dafür ab, daß alle diese Studien der dichterischen Phantasie zugute gekommen sind. Eben dieselbe Bedeutung für die künstlerische Reifung des Meisters hat die große Pause im Brahmsschen Schaffen zwischen op. 10 (Klavierballaden) und op. 11 (D-Dur-Serenade): die sechs Jahre der Detmolder Studienzeit.

Es ist von den verschiedensten Ästhetikern schon

angemerkt worden, wie sehr der Zustand produktiver Stimmung dem des Verliebten gleicht. Derselbe Aufruhr der Gefühle, dieselbe jäh anwachsende Spannung, dasselbe Gären und Drängen charakterisiert beide. Beide, Verliebte und Künstler, empfinden diese Aufregung und Überhitzung, die Mischung von Angst und Begierde als Glück. Schon diese äußerliche Ähnlichkeit deutet darauf hin, daß im Schaffen sexuelle Energien wirksam sind und daß künstlerisches Schaffen dadurch zustande kommt, daß erotische Kräfte in das geistige Gebiet einströmen. Vielleicht ist es eine Grundlage alles musikalischen Schaffens, daß dem Musiker die Tonvorstellungen an sich schon erotische Farbe annehmen, daß das Tondenken schon in früher Jugend sexualisiert ist. Jedoch dieses Thema erfordert eine selbständige und in die Breite gehende Behandlung, weswegen es hier nur andeutungsweise behandelt werden soll. Sicher ist, daß die produktiven Stimmungen durch Liebesentbehrung und Liebessehnsucht erhöht werden.

Besonders schön sieht man dies an Robert Schumann, dessen glücklichste Schöpfungen in den Jahren seiner Verlobung mit Klara Wieck gedichtet wurden.

Die Fis-Moll-Sonate bedeutet ihm »einen einzigen Herzensschrei« nach der Geliebten. Über die Davidsbündlertänze schrieb er: »In den Tänzen sind viele Hochzeitsgedanken — sie sind in der schönsten Erregung entstanden, wie ich mich nur besinnen kann.« Und: »Was aber in den Tänzen steht, das wird meine Klara herausfinden, der sie mehr wie irgend etwas von mir gewidmet sind — ein ganzer Polterabend nämlich ist die Geschichte und Du kannst Dir nun Anfang und Schluß

ausmalen. War ich je glücklich am Klavier, so war es, als ich sie komponierte.« Ueber die »Novelletten« scherzte er, er habe sie so genannt, weil »Wiecketten« nicht gut klänge. »Ich habe erfahren« (schrieb er in einem anderen Briefe), »daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas, wie das wieder in den letzten Tagen der Fall war, wo ich eben auf Deinen Brief wartete und nun ganze Bücher voll komponierte — Wunderliches, Tolles, gar Freundliches — da wirst Du Augen machen, wenn Du es einmal spielst — überhaupt möchte ich jetzt oft zerspringen vor lauter Musik.« ... »Meine Kreisleriana spiele manchmal! Eine recht ordentlich wilde Liebe liegt darin in einigen Sätzen und Dein Leben und meines und manche Deiner Blicke.« ... »Meine liebe Klara, Dir über acht Tage lang nicht zu schreiben, ist das recht? Aber geschwärmt hab' ich in Dir und mit einer Liebe an Dich gedacht, wie ich sie noch gar nicht gekannt. Die ganze Woche saß ich am Klavier und komponierte und schrieb und lachte und weinte durcheinander; dies findest Du nun alles schön abgemalt in meinem op. 2 der großen Humoreske, die auch schon gestochen wird.« ... Später wieder: »Braut, in den Novelletten kommst Du in allen möglichen Lagen und Stellungen und anderen unwiderstehlichen Dingen an Dir vor! Ja, sieh mich nur an! Ich behaupte, Novelletten konnte nur einer schreiben, der solche Augen kennt, wie Deine, solche Lippen berührt hat, wie Deine.« Und über die Lieder: »Wie ich sie komponierte, war ich ganz in Dir. Du romantisches Mädchen verfolgst mich doch mit Deinen Augen überallhin und ich denke mir oft, ohne eine solche Braut kann man

auch keine solche Musik machen.« Auch die schönsten Schubertschen Liebeslieder sind mehr Lieder der Sehnsucht, als Lieder befriedigter Liebe, denn seit seiner unglücklichen Neigung zur Liechtentaler Fabrikantentochter Therese Grob hat sich Schubert von Frauenliebe ferngehalten, so daß sein Freund Hüttenbrenner schreiben konnte: »Von der Zeit an, da ich Schubert kennen lernte, hatte er nicht die mindeste Herzensangelegenheit. Er war gegen das schöne Geschlecht ein trockener Patron, daher nichts weniger als galant.« Nur flüchtig sei weiter darauf hingewiesen, wie der sinnlich berauschende Zauber Wagnerscher Musik dadurch gesteigert wurde, daß der Künstler in einer vom ersten Augenblick an unglücklichen Ehe keine Befriedigung gefunden hat, so daß die Sinneserregung ungehemmt in das Phantasieleben überströmen konnte. »Mein im Leben ungestilltes Liebesbedürfnis ergieße ich in meine Kunst«, schrieb Wagner. Von modernen Künstlern sei Bruckner genannt, der nach den verbürgten Zeugnissen seiner Freunde abstinent gelebt hat. Die Liebe war ihm Phantasiespiel, Träumerei und Sehnsucht, die den Klängen in seinem Innern Farbe, Zartheit und Glanz gaben. Auch darin gleicht die produktive Stimmung dem Verhalten des Verliebten, daß sie oft mit melancholischen Anwandlungen abwechselt, die davon Zeugnis ablegen, wie sehr das Affektdrängen des Unbewußten aufgeschürt ist. Alle großen Musiker kannten diese Stunden schwerer Verstimmung. Beethoven, der es liebte am Rande dunkler Klüfte zu träumen, Mozart, den die schwarzen Gedanken umflatterten, Schubert, Schumann, Bellini, Halevy, Méhul. Auch die Melancholie ist nichts anderes als Sehnsucht, Sehnsucht, die sich

selbst, ihr Ziel, ihren Inhalt nicht kennt und sich vor sich selbst ängstigt. Das künstlerische Schaffen wird ihr zur Befreiung.

Zahlreiche Künstler besitzen eine besondere Technik, um ihre produktiven Stimmungen zu steigern und festzuhalten, persönliche Eigenheiten, die sich oft zur Manie steigern können. Am bekanntesten ist die Art Richard Wagners, der, wenn er sich produktiv gestimmt fühlte, wenn der Dämon in seinem Innern sich regte, die Stunde nahe war, sich mit Luxus umgab, mit Samt- und Seidenstoffen. Als die Musik zum »Ring des Nibelungen« in ihm erklingen wollte, schrieb er Liszt: »Du wirst's bei mir ganz artig finden [1]). Der Üppigkeitsteufel ist in mich gefahren und ich habe mir mein Haus so angenehm wie möglich hergerichtet.« »Muß ich mich wieder in die Wellen der Phantasie stürzen, um mich in einer eingebildeten Welt zu befriedigen, so muß wenigstens meiner Phantasie auch geholfen, meine Einbildungskraft muß unterstützt werden. Ich kann nicht wie ein Hund leben. Ich kann mich nicht auf Stroh betten und mich in Fusel erquicken. Ich muß irgendwie mich geschmeichelt fühlen, wenn meinem Geiste das blutig schwere Werk der Bildung einer unvorhandenen Welt gelingen soll.« Einem intimen Freunde Richard Wagners, dem verstorbenen Gustav Schönaich, verdanke ich die Mitteilung, daß Wagner, wenn er komponierte, auch über die Stuhllehnen und über andere Möbel seiner Zimmer glänzende Seidenstoffe ausbreitete, die er von Zeit zu Zeit streichelte, wie auch sein bloßer Körper von den

[1]) Wagner hatte Türen und Fenster mit Samtvorhängen bekleiden lassen.

Seidenstoffen der Hauskleider geliebkost werden wollte. Auf solche Eigenheiten intimster Natur deutet auch die nahe Verwandtschaft künstlerischer und erotischer Erregung hin. »Stören Sie mich jetzt nicht — ich bin in Brunst,« rief Wagner in Ekstase Wendelin Weisheimer zu, als er mit der Komposition der »Meistersinger von Nürnberg« beschäftigt war. Mozarts Schwager Joseph Lange erzählt in seiner Selbstbiographie, daß Mozart, wenn er produktiv gestimmt war, sich in derben erotischen Späßen erging. Auch dieser Zug verrät, daß die Erhöhung des Geisteslebens beim Schaffen sexuellen Hilfskräften zu verdanken ist. Jene Scherze, über die sich Mozarts Schwager skandalisierte, gleichen den Funken, die von Rädern bei rascher Umdrehung absprühen.

Die geheimnisvolle Stunde künstlerischer Konzeption ist nahe. Der Aufruhr im ganzen Organismus des Schaffenden beweist es.

»Die Schubert näher kannten,« berichtet Spaun, »wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal an einem Vormittag gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen.« Diese Erhöhung und Umwandlung des ganzen Wesens wird auch von den Zeitgenossen Beethovens geschildert: »Die Momente plötzlicher Begeisterung überraschten ihn öfters in der heitersten Gesellschaft, aber auch auf der Straße und erregten gewöhnlich die gespannteste Aufmerksamkeit aller Vorübergehenden. Was in ihm vorging, prägte sich

immer in seinem leuchtenden Auge und Gesichte aus, niemals aber gestikulierte er weder mit dem Kopf noch mit den Händen« (Schindler). Von Richard Wagners Erregung beim musikalischen Schaffen erzählt W. Weisheimer folgende Episode: »Als ich kam und an seiner verschlossenen Türe klopfte, öffnete er nicht, so daß ich glaubte, er sei schon zum Essen ins Hotel gegangen. Da ich schon im Begriff war, ihn dort aufzusuchen, hörte ich drinnen ein Geräusch. Nun klopfte ich nochmals. Endlich öffnete er mit gänzlich veränderten, fast verstörten Gesichtszügen. ‚Ich bin mitten drin', rief er und lief schon davon, indem er bis ins Schlafzimmer retirierte, wo er sich so lange verbarg, bis er vollkommen ruhig war.« Die ehrfürchtigen Griechen ehrten solche Stunden seelischen Tumultes als θεία μανία, denn schon fängt der Gott im Künstler an zu sprechen. Melodien formen sich, die inneren Stimmen, die erst undeutlich, als fernes Gemurmel, als dumpfes Brausen hörbar waren, werden deutlicher.

»Ihr naht euch wieder schwankende Gestalten!
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
Fühl' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu! Nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
— — — — — — — — — — — —
Es schwebet nun in unbestimmten Tönen
Mein lispelnd Lied, der Äolsharfe gleich;
Ein Schauer faßt mich, Träne folgt den Tränen,
Das strenge Herz, es fühlt sich mild und weich;
Was ich besitze, seh' ich wie im Weiten,
Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten.«

VI.

Den Augenblick, wo aus dem unbestimmten Wogen und Gären des Unbewußten deutlich abgegrenzte Gestalten sich herausheben und von der bewußten Willenstätigkeit des Künstlers ergriffen werden, nennt man die künstlerische Konzeption.

Zum ersten Male nimmt das mannigfache Spiel der Affekte, die mit tönenden Formen verschmelzen, konkrete Erscheinungsform an. Zum ersten Male treten klare Gebilde als etwas Fremdes vor das innere Gehör des Künstlers und erfüllen ihn mit seliger Glücksempfindung. Nun fühlt er, daß die ängstliche Spannung, die ihn bis dahin beherrscht hat, nachläßt. Lockende Stimmen ertönen, umschmeicheln ihn.

Sehr selten, nur bei besonders glücklich organisierten Naturen und bei Werken von kleinerem Umfang, tritt ein Musikwerk ausgereift im Augenblick der Konzeption ans Licht. Von Schubert werden einige Fälle einer solchen improvisatorischen Konzeption erzählt. So rief Schubert, als er mit Freunden im Gasthausgarten »Zum Biersack« in Pötzleinsdorf saß und in einem Buche das »Trinklied« aus Shakespeares »Antonius und Cleopatra« las, plötzlich aus: »Mir fällt da eine schöne Melodie ein, hätte ich nur Notenpapier bei mir!« Ein Freund zog auf der Rückseite einer Speisekarte die Linien und Schubert

schrieb sofort des Lied nieder. Ähnlich ist das »Morgenständchen« aus Shakespeares »Cymbeline« entstanden. Als Schwind Schubert, der ihn zu einem Spaziergange abholte, festhalten wollte, da er eine Zeichnung vollenden mußte, gab er ihm ein Gedicht und zog, während Schubert das Gedicht las, Notenlinien über das weiße Papier. In kurzer Zeit hatte Schubert die Komposition niedergeschrieben. Auch die erste Fassung des »Erlkönig« ist so rasch entstanden. Spaun erzählt: »An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals mit seinem Vater am Himmelpfortgrund wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den ‚Erlkönig' aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt und dort wurde der ‚Erlkönig' denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.« Jedoch das sind Einzelfälle, seltene Ausnahmen. In der Regel treten im Augenblick der Konzeption nur wenig geformte Bruchstücke vor die Seele des Künstlers, oft sogar ganz Unerwartetes, Einfälle, die aus der Mitte eines Werkes herausgesprengt sind. »Indem der Künstler schon jetzt tastet und probiert, glückt es ihm wohl, dies oder jenes einzufangen, doch meist etwas anderes, als das Erwartete. Das Schaffen vollzieht sich vorläufig planlos oder wenn man lieber will, ‚unbewußt'« (Max Dessoir).

Dafür liefern die Skizzenbücher Beethovens interessante Belege.

So fiel Beethoven, als er den dritten Satz der »Neunten

Symphonie« konzipierte, nicht die Hauptmelodie des Ganzen zuerst ein, sondern die liebliche D-Dur-Melodie. Für den letzten Satz der Waldsteinklaviersonate war ursprünglich eine Melodie bestimmt, die mit dem Sonatensatze, so wie wir ihn jetzt besitzen, gar keine Ähnlichkeit hat. Man muß genau hinsehen, um zu bemerken, daß sie mit einer Note im Baß anfängt, die mit ihrer Pedalwirkung im jetzigen Thema beibehalten wurde.

Rondo.

Mit dieser einen Note schaut das spätere Thema hinter dem zuerst erfundenen Thema, wie hinter einer Kulisse hervor. Bald tritt es selbständig auf die Bühne, aber in jener Gestalt, die es in der Mitte des Sonatensatzes annimmt: fortissimo in As-Dur [1]).

---

[1]) Daß dieses Thema von Beethoven in As-Dur niedergeschrieben wird, zeigt in lehrreichster Weise, wie die Brocken, die aus dem Unbewußten zutage gefördert werden, Bruchstücke aus größeren Formzusammenhängen sind, die sich in der Seelentiefe gebildet haben.

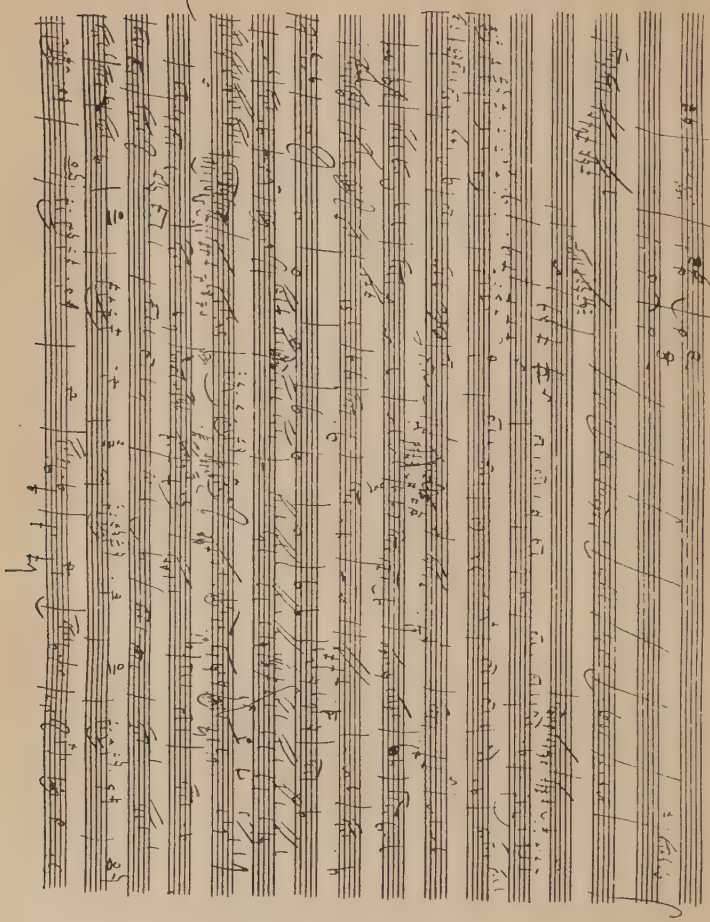
Der erste Satz der Waldsteinsonate moduliert von der Haupttonart C-Dur zu der terzenverwandten Tonart E-Dur, die sich im Seitensatz ausbreitet. Dieses Tonartenverhältnis erfordert einen Gegensatz, einen Ausgleich. Das harmonische Gleichgewicht muß hergestellt werden. Beethoven fühlt das wie alle echten Künstler instinktartig und notiert, der Modulation des letzten Satzes einen Weg weisend, deshalb das Thema des letzten Satzes in der Tonart der großen Unterterz in As-Dur.

In ähnlicher Weise wiegt Beethoven später in der Einleitung

Selbst bei einem so kleinen Lied, wie »Trocknet nicht, trocknet nicht, Tränen ewiger Liebe« begann die Erfindung in der Mitte bei den Worten »unglücklicher Liebe« und »Ach, nur dem halbgetrockneten Auge, wie tot die Welt ihm erscheint«. Es sind dies offenbar jene Stellen, denen aus dem Innern Beethovens starke Affekte entgegenströmten ... Als Richard Wagner den jungen Siegfried konzipierte, sah er als erste visuelle Erscheinung die Walküren auf ihren Pferden durch Gewitterwolken dahinstürmen, und das erste Bild, das Wagner vor die Seele trat, als er die Meistersinger von Nürnberg konzipierte, zeigte die Gestalt Beckmessers, der zur Laute singt, und Hans Sachs, der den auf den Leisten gesteckten Schuh hämmert.

Solche Einblicke in die künstlerische Werkstatt im Augenblick der Konzeption leiten auch zu einem rich-

der großen Leonorenouvertüre (C-Dur) die Ausweichung nach As mit einer gegensätzlichen Modulation nach E auf, und seinem Vorbilde folgt Johannes Brahms, wenn er in seiner F-Dur-Symphonie den Seitensatz in A-Dur bringt, weil er im Hauptsatz Des-Dur (als verminderte sechste Stufe von F) stark in Anspruch genommen hat. In allen diesen Fällen wird das harmonische Gleichgewicht dadurch gewahrt, daß einer Modulation nach der großen Oberterz eine Modulation nach der großen Unterterz (oder umgekehrt) entspricht. Mit divinatorischer Sicherheit greift Beethoven bei der Skizzierung des letzten Satzes der Waldsteinsonate aus dem Innersten harmonischer Gestaltungen ein Stück heraus.



Beethoven, Skizzen zum ersten Satz der Violinsonate C-Moll op. 30 Nr. 2.

tigen Verständnis des Geheimnisses der produktiven Stimmungen an. Was als Stimmung erscheint, ist schon der Anfang eines Formprozesses. Im Inneren des Künstlers haben sich seit langem Bilder, Tonreihen gesammelt und sind mit dem Gefühlsleben Verbindungen eingegangen. Ein großer Arbeitsprozeß hat sich in der Seele des Schaffenden vollzogen, ohne daß ein Strahl aus dem Bewußtsein in die Dämmerung hineingefallen wäre, worin Motive, Klangreihen, Tonfolgen, von inneren Kräften bewegt, sich gruppierten, aneinander vorüberglitten, Verbindungen suchten, Zusammenhänge sich kristallisierten. Bevor noch die Stunde der Konzeption kam, hat die Musikphantasie im Dunkel des Seelenlebens sozusagen auf eigene Faust gearbeitet. Im Augenblicke der Konzeption tritt von langer Hand Vorbereitetes ans Tageslicht. Die Pforte, die zum Kreise des Bewußtseins führt, wird aufgestoßen und aus der dicht aneinandergekeilten oder zum Knäuel verwickelten Menge künstlerischer Gebilde wird eine Gestalt hinausgeschoben, hinter der andere nachdrängen, wenn nicht etwa, was auch gelegentlich vorkommen kann, die Tür sofort wieder zugeschlagen wird.

Eines darf nicht vergessen werden. Wir sind so sehr gewohnt, die bewußte Arbeit des Denkens zu überschätzen, daß wir uns schwer an die Auffassung gewöhnen können, daß in der unteren Schichte unserer Seele Gedanken arbeiten, Bilder sich formen und Affekte tätig sind, die alle ein selbständiges Leben führen. Weil wir diese Seelentätigkeit, die auch während unserer Tagesbeschäftigung und unabhängig von dieser unausgesetzt vor sich geht, nicht beachten und ihre Äußerungen wäh-

rend des Schlafes, die Traumgebilde, für wesenloses Gespinst halten, erscheint uns auch das künstlerische Schaffen geheimnisvoll und mystisch. Wir können aber auf keinem anderen Weg zum Verständnis künstlerischer Arbeit gelangen, als indem wir die Autonomie des unbewußten Seelenlebens anerkennen. Das, was wir an instinktivem und elementarischem Leben im Menschen wahrnehmen, ist eine große, selbständige und unabhängige Macht. In diese Tiefen reicht die Kritik des Bewußtseins nicht. Die geistigen Prozesse werden nicht vom Willen gelenkt, sondern vollziehen sich triebhaft. Allein ebenso wie es töricht wäre, zu glauben, daß unter der Schneedecke des Winters alles Sprossen der Pflanzen erstarrt sei und erst die Frühlingssonne die Keime zum Leben wecke, ebenso töricht ist die Anschauung, daß Künstlerisches erst dann existiere, wenn es vom Lichte des Bewußtseins beschienen wird.

Wenn künstlerische Gebilde oder Bruchstücke solcher Gebilde aus dem Unbewußten hervortreten, haben sie also schon eine längere geistige und seelische Entwicklung hinter sich, und was man Inspiration nennt, ist nur das Eintreten des lange Vorbereiteten in die Helle des Bewußtseins gewesen.

In einem Skizzenbuche Beethovens vom Jahre 1803 findet sich folgendes notiert:

Andante molto

Das ist gewiß zuerst eine Beobachtung gewesen, die Beethoven bei seinen Spaziergängen in Hain und Flur gemacht hat, wenn er das Rauschen der Bäche hörte.

Was die Natur ihm zutrug, hat er rhythmisch umgeformt. Als Beethoven im Jahre 1808 die Pastorale konzipierte und die Szene am Bach skizzierte, gestaltete er ein Motiv, das mit dem fünf Jahre früher notierten Bachmurmeln die größte rhythmische Ähnlichkeit aufweist:

Man kann sich das Wachsen dieser Melodie verständlich machen, wenn man annimmt, jenes rhythmische Motiv habe auf dem Grunde der Seele fünf Jahre lang ein unterirdisches Dasein geführt, ohne zu verschwinden. Es habe dort melodischen Stoff an sich gezogen und nach fünf Jahren genügend seelische Intensität erlangt, um den Künstler zu zwingen, es mit geistigem Ohre zu erlauschen.

Oder ein anderes Beispiel:

Zwischen Arbeiten zum zweiten und dritten Satz des Streichquartettes C-Dur op. 59, Nr. 3 findet man das anmutige A-Moll-Thema skizziert, das jetzt zu den größten Kostbarkeiten der siebenten Symphonie gehört. Damals hätte es vielleicht dem C-Dur-Quartett eingefügt werden sollen. Allein es verschwand, tauchte unter, woher es gekommen. Sechs Jahre später finden wir es unter den Skizzen der siebenten Symphonie. Kann man annehmen, daß es in der Zwischenzeit starr im Unbewußten gelegen? Gewiß nicht. Es hat im Unbewußten weiter gelebt, ist von den Karstwässern der Phantasie fortgeschleppt, umhergetrieben worden, hat da und dort versucht, festen

Fuß zu fassen, mit verwandtem Tonmaterial Verbindungen einzugehen. Es hat sich erhalten wie ein organisches Wesen und hat auch während der sechs Jahre, da es verschwunden war, eine Geschichte. Nicht anders ist es zu erklären, wenn man die Scherzomelodie zur »Neunten Symphonie« drei Jahre vor der Konzeption dieses Werkes notiert sieht (im Jahre 1815). Auch sie hat diese drei Jahre nicht untätig im Unbewußten verbracht. Macht sie doch nach zwei Jahren — ein Jahr vor der »Neunten Symphonie« — einen neuerlichen Versuch, von unten ans Licht zu streben, sinkt aber wieder zu Boden, im Gewirr tönender Elemente ihren Weg weiter suchend. Schon drei Jahre vor der Komposition der Ouvertüre op. 115 findet man die Motive der mittleren Partie aufgeschrieben. Drei Jahre lang verschwanden sie im Hades, dort ihre Schattenexistenz weiterführend, bis sie, wie die Seelen, die sich einst um Odysseus drängten, vom Blute trinken durften, das ihnen wieder Leben gab. Die Vitalität eines Motivs, das wieder ins Unbewußte hinabgestoßen wird, ist geradezu bewunderungswürdig. Der Hauptgedanke der C-Moll-Klaviersonate op. 111 findet sich zwanzig Jahre früher unter den Notizen zur Violinsonate op. 36, Nr. 1.

Die Autonomie des Unbewußten zeigt sich auch in der Hartnäckigkeit, mit der es Ideen, Entwürfe immer wieder der Bearbeitung durch das Bewußte zuführt.

Das interessanteste Beispiel ist das Opferlied von Beethoven. Während dreißig Jahren drängt es viermal

über die Schwelle des Bewußtseins und der Entwurf des jungen Beethoven wird erst vom alten Beethoven seiner Vollendung zugeführt. Die Arbeit an der Ouvertüre op. 115 wurde im Jahre 1809, im Jahre 1811, im Jahre 1812 und in den Jahren 1814/15 neu aufgenommen und erst im letzten Jahre wirklich vollendet. Es liegt nahe, angesichts solcher Erscheinungen die Hypothese zu wagen, daß die Bewegungen und Umwälzungen in der Seelentiefe eine gewisse Periodizität aufweisen dürften, daß es hier regelmäßige Gezeiten gibt. Tatsächlich hat z. B. Goethe an sich selbst eine solche Periodizität festgestellt, als er in sein Tagebuch schrieb: »Ich muß den Zirkel, der sich in mir umdreht, von guten und bösen Tagen näher bemerken. Leidenschaften, Anhänglichkeit, Trieb, dies oder jenes zu tun. Erfindung, Ausführung, Ordnung, alles wechselt und hält einen regelmäßigen Kreis, Heiterkeit, Trübe, Stärke, Elastizität, Schwäche, Gelassenheit, Begier ebenso. Da ich sehr diät lebe, wird der Gang nicht gestört und ich muß noch herauskriegen, in welcher Zeit und Ordnung ich mich um mich selbst bewege.«

Allein noch in anderen Erscheinungen zeigt sich das Instinktartige der künstlerischen Vorarbeit. Als Beethoven im Jahre 1814 seinen »Fidelio« einer abermaligen Umarbeitung unterzog, sollte auch die aus dem Jahre 1807 stammende Ouvertüre — die kleine dritte C-Dur-Ouvertüre — wieder eingeschmolzen werden. Sie sollte nicht mehr in C-Dur, sondern bei Beibehaltung des alten motivischen Materials in E-Dur erklingen. Diesen Entwurf hat Beethoven nicht ausgeführt. Er dichtete mit ganz neuem Material eine neue Ouvertüre:

die vierte, und zwar in der E-Dur-Tonart, die sich schon angekündigt hatte, als Beethoven an die Umarbeitung der dritten Ouvertüre dachte.

Man sieht hier einen harmonischen Gedanken oder besser gesagt eine harmonische Stimmung ebenso aus dem Grunde des Gemüts heraus weiter wirken, wie früher die melodischen Gedanken. Die strahlende E-Dur-Tonart, die in den beiden ersten Leonorenouvertüren nur im Seitensatz, in der dritten Leonorenouvertüre gar nicht zu Worte kam, will sich durchsetzen. Zuerst bemächtigt sich dieser E-Dur-Drang der dritten Leonorenouvertüre, die von C-Dur nach E-Dur transponiert werden soll. Nachdem dieser Gedanke fallen gelassen wurde, lebt sich das E-Dur in einer neuen Ouvertüre aus.

Ebenso haben auch rhythmische Gedanken eigene Lebenskraft.

Als Beethoven den ersten Satz der siebenten Symphonie entwarf, drängten sich ihm, noch bevor er die Hauptthemen erfand, die rhythmischen Motive auf und erst der Rhythmus zeugte die Melodie. Die Hartnäckigkeit dieser rhythmischen Gedanken war so stark, daß sie sich aller melodischen Einfälle bemächtigten, die dem Künstler durch den Sinn zogen. So rissen sie auch die später im Dreivierteltakt gefaßte Melodie des Scherzos mit sich fort, die im Daktylusrhythmus des ersten Satzes mitgeschleift wurde. Mitgefangen, mitgehangen.

Die künstlerische Erfahrung, daß die rhythmische Bewegung der Seele ungehemmt sich ausleben will, hat Beethoven, wie so viele andere charakteristische Momente seines Schaffensprozesses, idealisiert und es ist ein großartiges Schauspiel, wie dieser Künstler in seiner E-Moll-

Klaviersonate op. 90 aus seinen rhythmischen Erfahrungen ein Drama gestaltet.

Der Hauptgedanke schlägt den jambischen Rhythmus ⏑ – ⏑ – sofort in charakteristischester Form und feinster Nüancierung an und die ganze erste Gedankengruppe ist eine sich immer erneuernde Variation über dieses rhythmische Motiv, das besonders im schönen Abgesang breit und voll erklingt.

Takt 1—3.

Aber auch in der Modulationspartie wird der gleiche Rhythmus, gleichsam eine rhythmische Idée fixe, festgehalten.

Takt 25—28.

Man beachte, wie Beethoven für den gleichen rhythmischen Gedanken immer neue Wendungen findet, die auf das Feinste und Sensibelste ausziseliert werden. Dieses rhythmische Drängen geht unaufhaltsam weiter, bald jedoch verraten harmonische Dissonanzen, daß sich

der Rhythmus schwerer durchsetzt, daß er sich wie durch einen Engpaß durchwinden muß.

Was man im Drama das Gegenspiel nennt, beginnt: Widerstände setzen sich dem mutvoll vorwärtsstrebenden Rhythmus entgegen. Kräfte werden aufgeboten, die seinen Vormarsch hemmen sollen. Er muß um seine Existenz kämpfen. Dieser Kampf beginnt in den Takten 47—50. Das rhythmische Motiv ringt um Leib und Leben. Mit energischen Forzatoschlägen wehrt es sich, während in den Bässen schon der gegensätzliche Rhythmus (∠ ⌣ ∠ ⌣) andrängt und es umklammert. Sein Kampf ist jetzt umso härter, da es wehrlos gemacht wird. Das Motiv bestand aus einem Auftakt, mit dem es zum Schlage ausholte und einer gewichtig betonten Note, dem Niederschlag, hatte also folgende Form:

⌣ | ∠ ⌣ | ∠.

Der Auftakt wird jetzt auf den betonten guten Taktteil verschoben. Er verliert das leicht Emporstrebende, wird gehemmt, die zum Schlage erhobene Hand wird aufgehalten. Der Niederschlag jedoch verliert an Kraft, weil er auf den schwachbetonten schlechten Taktteil niederfällt. Es entsteht jetzt folgendes rhythmische Bild:

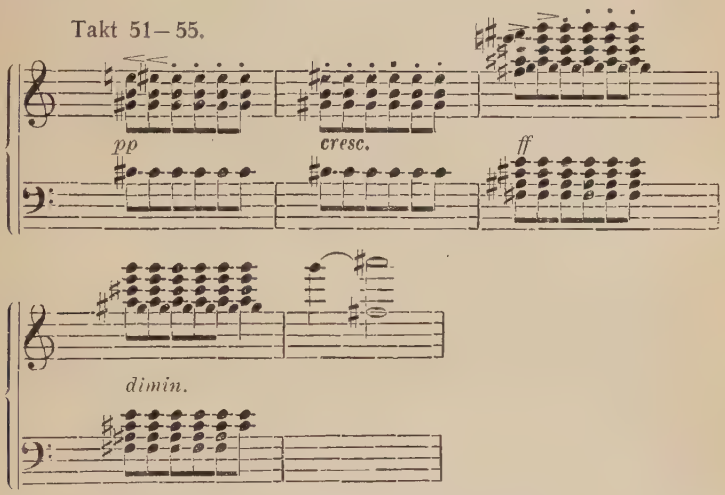
∠ ⌣ | ∠ ⌣.

Die Kampfepisode nimmt also folgende Gestalt an:

Takt 47—50.

Und nun noch ein letztes, atemversetzendes Ringen, großartig vom Tonkünstler in vier Takten zusammengefaßt.

Takt 51—55.



Man beachte, wie hier das rhythmische Motiv mit einem Anlauf vom Pianissimo zum Fortissimo förmlich im Galopp überrannt wird. Im ersten und dritten Takte ringt es in der Oberstimme noch in letzter, ohnmächtiger Verzweiflung nach Luft, im vierten Takte ist es vollständig niedergebrochen, gleichzeitig läßt die Kraft des Anlaufes nach (diminuendo), da mit den dröhnenden

Schlägen der Nonenakkorde der Sieg errungen wurde. Jetzt kann auch das rhythmisch gegensätzlich gestaltete Seitenthema auf den Plan treten ... Allein Beethoven spart für den Schluß des Satzes als Poet von Gottes Gnaden noch einen besonders rührenden Zug auf. Das überwundene rhythmische Motiv rafft sich noch ein letztes Mal auf. Wie ein sterbender Held reckt es sich in die Höhe (man sehe das tiefgefühlte sfp im zweiten Takte des folgenden Beispiels).

Takt 67—70.

Dann erst bricht es, zweimal tief aufseufzend, ganz zusammen.

Takt 75—79.

In so phantasievollen Bildern hat Beethoven ein Erlebnis nachgedichtet, das er oft genug in den Augenblicken der Konzeption durchgemacht hat. Er schildert in diesem Sonatensatze die Hartnäckigkeit, mit der sich ein im Unbewußten gezeugtes rhythmisches Motiv der Seele bemächtigt, vorwärts dringt, in immer neuen Bil-

dungen sich durchsetzt und erst mit heldenhafter Energie niedergekämpft werden muß.

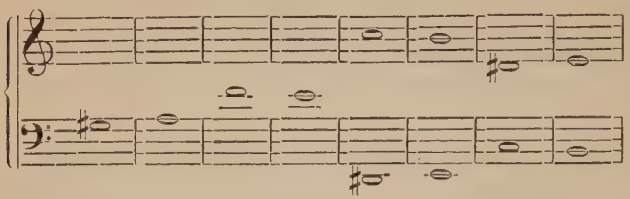
Ein großer Meister wie Brahms war der fortzeugenden Kraft des Unbewußten so sicher, daß er thematisches Material, das sich ihm aufdrängte, der Bearbeitung durch das Unbewußte ruhig überließ. Er sagte gelegentlich: »Wenn ich die erste Phrase eines Liedes gefunden habe, kann ich mein Buch zuklappen, spazieren gehen und die Arbeit vielleicht nach Monaten erst wieder aufnehmen. Aber es ist nicht verloren. Wenn ich das Thema später wieder aufnehme, hat es schon Gestalt angenommen und dann fange ich an, daran zu arbeiten.«

Noch an einem anderen Beispiele aus den Skizzenbüchern Beethovens soll gezeigt werden, wie harmonische Formungen oder, um einen Lieblingsausdruck Goethes zu verwenden, harmonische »Aperçues«, die einmal in der Seele des Künstlers sich gebildet haben, sich erhalten und in ihrem Lebensdrange auch in mehreren Werken sich durchsetzen.

Unmittelbar vor den Skizzen zum A-Moll-Streichquartett op. 132 findet sich ein chromatisches Motiv aufgeschrieben, das zur fugierten Durchführung bestimmt ist. Es hat ursprünglich folgende Form:

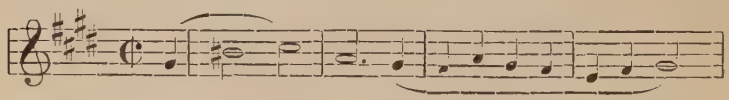
Alsbald verschwindet es und macht den Skizzen zum A-Moll-Streichquartett Platz, in denen das Hauptthema dieses Werkes gewonnen wird. Nachdem das Hauptthema gefunden war, skizziert Beethoven die Einleitung des A-Moll-Quartettes und entwirft ein chromatisches

Einleitungsmotiv, das wie ein programmatischer Gedanke, eine »idée fixe« den ersten Quartettsatz durchziehen sollte. Es lautet:



Schon der flüchtigste Blick lehrt, daß diese »idée fixe«, ihrer harmonischen Physiognomie nach zu schließen, ein Abkömmling des auf S. 75 notierten Motivs ist. Der einmal erfolgte Anstoß wirkt aber noch weiter. Als Beethoven an die Skizzierung der Quartettfuge op. 133, die ursprünglich zum Streichquartett in B-Dur gehörte, schritt, tauchte das erste Thema wiederum auf:

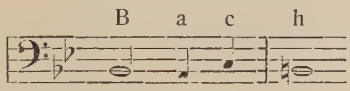
und setzte sich zum zweiten Male in großartigen kontrapunktischen Bildungen durch. Allein auch damit war es nicht genug. Das Fugenthema des Cis-Moll-Streichquartettes, das in dieser Umgebung entstand, hat ebenfalls eine ähnliche chromatische Fassung:



Die Gewalt des Anstoßes ist jetzt schon abgeschwächt, aber noch immer wirksam.

Hier bei diesen Beispielen läßt sich auch eine Vermutung wagen, was diesem chromatischen Gedanken eine solche Intensität verlieh, daß er immer wieder

Musikstoff an sich zog und in neuen Formzusammenhängen sich betätigte. Immer wieder beschäftigte Beethoven der Gedanke an eine musikalische Verherrlichung des Urvaters der Musik, Johann Sebastian Bachs. Im Jahre 1808 hatte Beethoven die Absicht, zur Huldigung Bachs ein Quintett zu schreiben, und als er im Jahre 1822 die »Neunte Symphonie« skizzierte, erwog er den Plan, anstatt der Symphonie eine »sehr fugierte« Ouvertüre zu Ehren Bachs auszuführen, eine Idee, die ihn auch weiterhin beschäftigte. Den Kern dieser Ouvertüre sollte ein Thema bilden, das die Buchstaben des Namens: Bach musikalisch umdeutet und in der ersten Fassung folgende Form hat:



Schon dieses Thema hat in seiner Konstruktion eine gewisse Ähnlichkeit mit den Beethovenschen chromatischen Motiven. Überdies beschäftigte sich Beethoven besonders während der Arbeit an seinen Streichquartetten sehr intensiv mit Bachscher Musik, vor allem mit dem wohltemperierten Klavier, aus dem er sich allerhand Thematisches notiert hat, wie auch mit der Bachschen »Kunst der Fuge«. Im wohltemperierten Klavier aber findet sich jenes Fugenthema, das als der Stammvater aller chromatischen Fugenmotive betrachtet werden kann, das faustisch-sinnende:

Es erscheint also durchaus nicht gezwungen, anzunehmen, daß jene Beschäftigung mit Bach und jener

Wunsch, dem Meister aller Fugenkünste eine musikalische Huldigung darzubringen, den chromatischen Motiven das Beharrungsvermögen und die Kraft gegeben hat, sich immer wieder neuzugestalten.

Was Motiven, die im Unbewußten umherstreifen, die Lebenskraft gibt, ist also ihre Verbindung mit Stimmungen, Wünschen, Vorstellungen, die aus den tiefsten Seelengründen stammen. Klänge, Tonformen, Musikverbildungen an sich sind flüchtige Erscheinungen, die leicht zerfallen. Sie unterliegen Umformungen, sind wie Wachs bildsam. Erst wenn sie mit Gemütsregungen des Unbewußten verschmelzen, wenn sie affektiv betont werden, werden aus Klanggruppen Lebewesen. Das erhält sie, gibt ihnen die Energie, verwandten Tonstoff heranzuziehen und zu wachsen. Wenn dann nach Jahren ein Ereignis Stimmungen vergangener Tage heraufbeschwört, bringen diese zugleich die Tonformen wieder in die Höhe, denen sie ein Stück Seele gegeben haben. Es ist mit Tonformen nicht anders, wie mit visuellen Erinnerungsbildern. Erinnerungen haften in unserer Seele nicht nur, weil sie bunt und lebhaft sind. Hinter diesen Bildern steckt ein Stück unseres Lebens; Leiden und Freuden, altes Träumen und Sehnen sind hinter ihnen verborgen. Eine Jugenderinnerung ist gleichsam das abgerissene Titelbild eines verloren gegangenen Seelenromanes. Sie ist ein Symbol, eine Abkürzung, eine Anspielung. Wenn sich in uns eine Stimmung regt und nach einer Ausdrucksform sucht, so reißt sie alle Erinnerungsbilder in die Höhe, die mit gleichen Stimmungen verknüpft sind. So ist es auch mit den Tönen und Tonvisionen.

Wie sich die Affekte des Unbewußten des Ton-

materials bemächtigen und sich in sie ergießen, kann man an den Skizzen zum Es-Dur-Streichquartett op. 127 sehen.

Geplant — und ausgeführt — ist ein langsamer, weihevoller As-Dur-Satz im $^{12}/_{8}$-Takt, ein wundervolles Aufschweben zu überirdischen Regionen, eines jener transzendentalen Musikstücke, wie sie nur Beethoven in seinen Stunden der Verzückung schreiben konnte, wo seligstes Glücksgefühl seiner schmerzbeladenen Seele sich bemächtigte. Plötzlich ist es, als ob die tollste Laune in ihn führe. Das erhabene Thema wird in eine andere Tonart und Taktart (C-Dur $^{4}/_{4}$) versetzt und rennt gassenbübisch, Purzelbäume schlagend, durch die Stimmen. Das ist nicht etwa flüchtiger Stimmungsumschlag. Beethoven beschäftigt sich sehr eingehend mit dieser Art der Verarbeitung, bis sich die derbe Lachlust seines Inneren beruhigt hat und seine Seele wieder, von frommen Schauern erfüllt, zu beten beginnt. Von solchen gegensätzlichen Affekten wurde seine Seele hin und her gerissen, solche Stimmungsumschläge, solche Eruptionen mußte er als Künstler beherrschen.

Ganz souverän schaltet das Unbewußte, wenn sich in ihm größere Tonkomplexe gebildet haben. Es ruht und rastet nicht, bevor es solche Formungen verwirklicht hat. Die Seele großer Musiker ist mit Tonphantasien angefüllt, die immer wieder zu künstlerischer Gestaltung sich durcharbeiten. Der bewußte Wille des Künstlers ist machtlos gegenüber diesen elementaren Mächten, die dem Musiker die Feder führen und ihm die Noten eindiktieren.

Dies soll an einem ganz besonders fesselnden Beispiel erläutert werden: Beethovens »Neunter Symphonie«.

Als Beethoven im Jahre 1817 das gewaltige Werk in seinem Haupte wälzte, dachte er noch nicht daran, die Symphonie mit einem Chorsatze zu krönen. Wie die vorhergehenden Sätze sollte auch der letzte Satz ein reiner Orchestersatz sein, dem ein fugiertes Thema — das jetzige Thema des Scherzos — zugrunde gelegt werden sollte. Erst im Sommer 1822 findet man das Gesangsthema: »Freude, schöner Götterfunke« für den Schlußsatz notiert, jedoch auch jetzt stand der Plan, die Symphonie in einen Chorhymnus ausmünden zu lassen, noch nicht fest, denn im Jahre 1823 stößt man im Skizzenbuche in der Mitte von Skizzen zum Freudenchore auf den Entwurf eines »Finale instrumentale«, in dem man unschwer das Thema des Schlußsatzes aus dem A-Moll-Streichquartett op. 132 wiedererkennt. Die Symphonie hätte, wenn Beethoven diesen Plan durchgeführt hätte, mit Klängen wehmütiger Entsagung geschlossen, nicht mit brausendem Siegesjubel. Allein schon in dieser Zeit schreibt Beethoven auf einer Skizze die bedeutungsvollen Worte, die sein inneres Schwanken verraten, nieder: »Vielleicht doch der Chor ‚Freude schöner . . .'« und im Sommer des Jahres 1823 war sein endgültiger Entschluß gefaßt: Das Finale sollte mit einem Instrumentalvorspiel eingeleitet werden und Orchestervariationen des Freudenthemas sollten zu Jubelchören überleiten.

Was war in der Seele des Künstlers vorgegangen, bis er sich entschloß, die »Neunte Symphonie« mit den brausenden Chören des Freudenhymnus abzuschließen? Auf welchen Wegen war das vor sich gegangen? Man kann ja deutlich sehen, wie der Künstler schwankte, mit dem Plane rang, zögerte und sann und schließlich nach-

gegeben hat. Die Freudenchöre als Abschluß der Symphonie sind eine Tonphantasie erhabenster Art, aber diese Tonphantasie mußte sich des widerstrebenden Künstlers erst mit Gewalt bemächtigen, und wie er mit ihr kämpfte, hört man noch aus dem Toben der Baßrezitative heraus. Diese grandiose Rezitativeinleitung ist ein zweites Beispiel, wie Beethoven ein Stück seines Schaffensprozesses in seiner Musik dramatisiert hat.

Der ganze Weg, den die Tonphantasie des Chorfinales in Beethoven zurückgelegt hat, läßt sich nicht verfolgen, aber wir können sie doch auf wichtigen Stationen dieses Weges beobachten.

Der Plan, Schillers Ode zu komponieren, kann bis in die Jünglingstage Beethovens zurückverfolgt werden, denn in einem vom 26. Januar 1793 datierten Briefe Fischenichs an Charlotte von Schiller heißt es über Beethoven: »Er wird auch Schillers ‚Freude' und zwar jede Strophe bearbeiten.« Seitdem finden sich in den Skizzenbüchern aus verschiedenen Zeiten Ansätze zu Kompositionen dieser Ode und in einem Skizzenbuche aus dem Jahre 1812 liest man die Notiz: »Freude schöner Götterfunken, Tochter ... Ouvertüre ausarbeiten.« Die erhaltenen Skizzen zeigen, in welcher Form Beethoven in diesem Jahre den Freudenhymnus einem Instrumentalwerk einverarbeiten wollte. Dieses Instrumentalwerk sollte die Form einer Ouvertüre erhalten, deren thematisches Material zwei Jahre später in der Ouvertüre »Zur Namensfeier« Verwendung gefunden hat. Der Plan, Schillers »Freude« zu komponieren und mit einer instrumentalen Fassung zu versehen, versank wieder im Unbewußten. Dort lebte der Gedanke weiter: Ein Chor-

lied über das Gedicht »Freude schöner Götterfunke« im Rahmen einer Orchestermusik.

Man kann annehmen, daß dies mehr Begierde, Ahnung und treibende Sehnsucht war, als geformter Plan. Der Formgedanke kam von andersher.

Im Jahre 1809 hatte Beethoven die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester geschrieben, die uns schon aus dem Grunde von besonderem Werte ist, weil sich in der Klaviereinleitung eines der Beispiele erhalten hat, wie Beethoven auf dem Klaviere zu phantasieren liebte. So wie hier mag er in stiller Arbeitsstube oder im Salon vor begeisterten Freunden und aristokratischen Frauen, denen die Tränen im Auge hangen, mit mächtigen Griffen in die Saiten gegriffen haben, mit der Evokation kräftiger Akkorde die musikalische Geisterwelt heraufbeschwörend; so wie hier rauschte das Klavier in glitzernden Tonwellen auf; so wie hier kündigten aus der Tiefe zur Höhe aufstrebende Läufe die Nähe von Gesangsmelodien an. Allein noch kostbarer wird uns diese Klavierphantasie, wenn man sieht, daß sie in der ganzen Anlage den Schlußsatz der »Neunten Symphonie«, wenn auch in kleineren und primitiveren Umrissen vorbildet. Zuerst einige klagende Rezitative; dann Variationen über ein schlichtes volksliedartiges Thema, das sich in gleichwertigen Noten über einfachen Grundakkorden bewegt [1]). Besonders dort, wo das unschuldige Thema als Marcia assai vivace erklingt, fanfarenartig von den Trompeten vorgetragen, von niedersausenden Akkordschlägen der

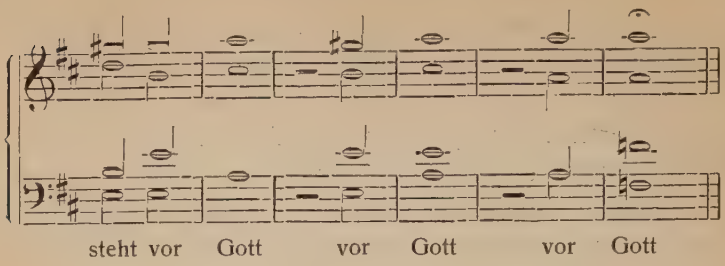
[1]) Dieses Thema stammt aus der Jugendzeit Beethovens. Es ist die von Beethoven komponierte Melodie zu Rückerts Lied »Gegenliebe«.

Streichinstrumente begleitet, wird man lebhaft an die zweite Variation der »Neunten Symphonie« erinnert. Weiters: Wenn das Thema von den Singstimmen gebracht wird, ist die ganze Gruppierung und Anlage dem Chorsatz der »Neunten Symphonie« sehr ähnlich. Zuerst stimmen die Solisten die ersten Worte der Melodie an: »Schmeichelnd hold«. Genau so rufen die Solisten der »Neunten Symphonie« dem Chor das Wort »Freude« zu. Dann beginnen die Solostimmen die ganze Melodie vorzutragen. Der Chor fällt ein, immer mächtiger und brausender.

Die stärkste Steigerung wird durch eine überraschende harmonische Wendung erzwungen, die in beiden Werken identisch ist.

In der Chorphantasie:

In der Neunten Symphonie:



Man kann das Verhältnis beider Werke so ausdrücken:

In der Seele Beethovens lebte eine Tonphantasie: Orchester, Einzelstimmen und Chormassen, die einen jubelnden Freudenhymnus anstimmen, welcher immer ekstatischer zum Himmel braust, höchstes Dank- und Glücksgefühl kündend. Diese Vision gestaltete er mit den Mitteln seiner ersten Periode in ganz schlichter, förmlich naiver Weise in seiner Chorphantasie, und mit den so imposant gesteigerten, die stärksten dramatischen Gegensätze verschmelzenden Mitteln seiner letzten Periode in der »Neunten Symphonie«. Dieselbe Tonvision ist es auch, die Beethoven im Finale seines »Fidelio« verkörpert. Auch hier findet man einen schlichten Jubelgesang von Solostimmen und Chor angestimmt, ein Schwelgen in Verzückungen, ein gewaltiges Erschüttertsein vom heiligen Geiste, ein brausendes Bekenntnis zur Menschenliebe. Weil Beethoven ein inneres Erlebnis in Töne setzte, als er die Schlußszene des Fidelio komponierte, war er von der Musik so hingerissen, daß er nicht beachtete, wie wenig dieses breit ausgeführte Chorensemble am Schluß einer Oper am richtigen Platze war. Dieser Schluß, so musikalisch überreich, so edel und menschlich ergreifend er ist, muß als eine dramatisch

schwache Partie bezeichnet werden. Die Oper verwandelt sich hier in ein Oratorium oder besser noch in ein Symphoniefinale. Auch diese Schlußszene ist eine Ankündigung der »Neunten Symphonie« [1]).

In Beethovens Seele lebte offenbar ein Ideal — das, was wir als musikalische Phantasie oder musikalische Vision bezeichnet haben — welches zu verschiedenen Zeiten, in verschiedenen Gestaltungen zutage drängte. Jener Chorjubel muß schon frühe dem inneren Ohre Beethovens erklungen sein, vielleicht schon in den trüben Tagen der Jugend, wenn seine trauervolle Sehnsucht Stunden seligsten Glücks erträumte. Schon zeitig mußte er die Erfahrung gemacht haben, wie alles innere Toben sich beruhigte, wenn er sich diesen Phantasien hingab und wer Musik zu hören versteht, dem erzählt die klagende Rezitativeinleitung der »Chorphantasie« und das Rezitativgewitter in der »Neunten« ein ergreifendes Stück Seelengeschichte. »Wenn der Töne Zauber walten — und des Wortes Weihe spricht — muß sich Herrliches gestalten — Nacht und Stürme werden Licht«: wie mögen diese Verse des Textes der »Chorsymphonie« Beethoven ins Herz getroffen haben! In seinem Inneren, in tiefen Seelengründen bewahrte er, wie ich glaube, schon von seiner Jugend an, dieses Ideal: eine Phantasie von verzückt bei Orchesterschall daherziehenden Chören glücklicher Menschen, die Freudenhymnen erschallen lassen, und die stärksten Affekte strömten dieser Vision zu. Das gab ihr die Gewalt, immer wieder Beethovens sich zu bemächtigen. Fideliofinale, Chorphantasie, Schlußsatz

[1]) Der Schlußsatz der »Cantate auf die Erhebung Leopold des Zweiten zur Kaiserwürde« ist ebenfalls hierher zu zählen.

der »Neunten« sind tönende Manifestationen dieser im Unbewußten fortlebenden Bilder-, Gedanken- und Gefühlsgruppe, die in der Seele eine gesonderte Synthese bildete: eine Phantasie.

Als Beethoven die »Neunte Symphonie« in Angriff nahm, waren also in den Abgründen seines Gemütes zwei »Phantasien« vorhanden. Erstens: Schillers »Ode an die Freude«, um die herum es klang und summte, und die Phantasie jubelnder Chorvariationen. Wir können nicht sehen, wie beide sich ineinanderschlangen, ineinanderwuchsen, allein eines Tages muß es geschehen sein.

Wir können auch den Weg sehen, auf dem sich der so gewachsene Gedanke eines symphonischen Chorfinales »Freude schöner Götterfunken« in die Pläne zur »Neunten Symphonie« eindrängte. Gleichzeitig mit der »Neunten Symphonie« skizzierte Beethoven eine zehnte (1818). Hier heißt es:

Adagio Cantique —

Frommer Gesang in einer Sinfonie in den alten Tonarten — Herr Gott Dich loben wir — alleluja — entweder für sich allein oder als Einleitung in eine Fuge. Vielleicht auf diese Weise die ganze zweite Sinfonie charakterisiert, wo alsdann im letzten Stück oder schon im Adagio die Singstimmen eintreten. Die Orchesterviolinen usw. werden beim letzten Stück verzehnfacht. Oder das Adagio wird auf gewisse Weise im letzten Stücke wiederholt, wobei alsdann erst die Singstimmen nach und nach eintreten[1]).

[1]) Die gesperrt gedruckten Stellen zeigen die Formgedanken, die sich in der »Neunten Symphonie« wiederfinden.

Der Schlußsatz dieser zehnten Symphonie sollte also ein Chorsatz werden. Die Absicht, zwei Symphonien zu schreiben, wurde von Beethoven bald aufgegeben, wie die Notiz beweist: »Auch statt einer neuen Sinfonie eine neue Ouverture auf Bach sehr fugiert mit 3« [1]). Jetzt erst wurde der Gedanke eines Chorfinales für die »Neunte Symphonie« verfügbar, und er schob sich um so heftiger nach vorwärts, da ihm der Plan der Chorvariationen über »Freude schöner Götterfunke« nachdrängte. Nach einigem Kampfe setzte er sich durch. Der Freudenhymnus, diese letzte musikalische Verlebendigung langgehegter innerer Phantasien begann in der Seele des Künstlers zu erklingen und ließ ihn nicht mehr los.

Es ist sehr interessant, das Durchbrechen solcher im innersten Gemüte Beethovens entstandener Phantasien zu beobachten. Man sieht dann, wie gewitterhaft es in der Seele Beethovens zuging, wie vulkanische Eruptionen ihn durchschütterten und wie schwer es Beethoven geworden sein muß, diese elementarischen Gewalten künstlerisch zu bändigen.

Deshalb mag diese Naturerscheinung noch an einem fesselnden Beispiel studiert werden.

Zu den kühnsten Zügen des Beethovenschen Geistes gehört die Art, wie er in seiner »Missa solemnis« das Agnus Dei musikalisch behandelt. In die ergreifende Bitte nobis pacem schallen plötzlich kriegerische Trompetenfanfaren hinein, angstvoll rufen eine Altstimme und eine Tenorstimme: »Agnus Dei miserere misere nobis«, der Chor wiederholt wie aus tiefer Seelenqual diese Bitte.

[1]) Wohl: Subjekten.

Nochmals tönen die Fanfaren. Dann ein Fortissimoaufschrei des Soprans über einer verminderten Septimenharmonie: »Agnus Dei«, und erst nach diesem dramatischen Intermezzo wird die fromme Bitte um Frieden vom Chore in weihevollen Klängen wieder vorgetragen. Zum zweiten Male aber wird dieses Gebet unterbrochen. Es folgt eine Prestofuge, ein Toben und Tosen, ein erbitterter Dissonanzenkampf, ein Schlachtengemälde kühnster Art. Mit dieser Tonschlacht, die den Messenstil in einer so überraschenden Weise unterbricht, hatte Beethoven Persönlichstes zu sagen. Auch diesen Fugenkampf kann man eine Phantasie nennen, eine Bildung, die dem Reiche subjektiver Empfindungen entstammt und eine Erfahrung des Gemütslebens in Tönen ausspricht.

Es ist nun sehr interessant, zu sehen, wie sich dieselbe Phantasie auch in die fast gleichzeitig entstandene »Neunte Symphonie« eindrängt.

Im letzten Satz dieser Symphonie werden die Chöre gleichfalls von einer ähnlichen Schlachtenschilderung unterbrochen. Hier ist dieselbe kühne Art der Harmonik und des Kontrapunkt, dasselbe wilde Tosen, das fast die Form zermalmt. Wie in der Festmesse der Frieden, wird in der »Neunten Symphonie« die Freude auf dem Schlachtfelde erkämpft. Das ist ein Stück Beethoven, ein Stück seines Ich, eine »confession intime«, welche sich in diesen musikalischen Schlachten offenbart. Beethoven muß es oft genug erfahren haben, daß es in seiner Seele toste und wetterte und daß er erst angestrengt mit sich kämpfen mußte, bevor er Frieden fand und bevor ihm die Verheißung glücklicher Stunden tröstend erklang. Das, was er so oft durchgemacht hat, hat er musikalisch

verarbeitet, und es gehört zu den Schöpfungen größter Phantastik, wie er die Eruptionen, die mit unwiderstehlicher Gewalt seine Seele durchfuhren, dadurch unschädlich gemacht hat, daß er sie musikalisch förmlich dramatisierte. So hat er diese unterirdischen Mächte gezwungen, ihm zu dienen. Indem er sie nötigte, am Kunstwerk mitzuarbeiten, hat er sie zu hilfreichen Sklaven gemacht.

Den Einblick in eine eigenartige Phantasie Anton Bruckners verdanke ich einer persönlichen Mitteilung seines Freundes Ferdinand Löwe.

Der große Symphoniker trug sich, wie Brahms, gelegentlich mit dem Gedanken, eine Oper zu schreiben. Als man ihn fragte, welchen Text er wählen würde, wußte er nur zu sagen, es müsse darin vorkommen, daß eine große Menschenmenge des Erlösers harre, der sich auf sie herabsenkt. Es ist möglich, daß dies eine unklare Erinnerung an »Lohengrin« und »Parsifal« war; wahrscheinlicher ist die Annahme, daß diese Phantasie mit Eindrücken zusammenhängt, die Bruckners tiefgläubiges Gemüt bei der Wandlung in der Messe empfing, und diese Deutung wird durch die Bemerkung noch verstärkt, daß auch die vielgelästerten Pausen in den Symphonien Bruckners von den Eindrücken herstammen, die dieser Meister bei der Wandlung empfing, wo die Orgel verstummt und andächtiges Schweigen in der Kirche sich verbreitet, während die Menge andachtsvoll niederkniet. Die »Erlöser«phantasie aber ist es, die alle Symphonien Bruckners durchzieht und in jenen Momenten durchbricht, wo die erhabenen Choralmelodien erklingen, die gleichsam von der Höhe mit wunderbarem Glanze

niederschweben, wie im ersten Satz der vierten oder am Schlusse der fünften Symphonie. Auch die in merkwürdiger Art typisch wiederkehrenden Motive der Symphonien Gustav Mahlers — die parodistischen und ernsthaften Trauermärsche, die Trompetensignale und Militärfanfaren, die volksliederartige Lyrik — kann man Phantasien oder Visionen nennen, die aus persönlichen Erlebnissen herzuleiten sind. Ich habe bei der Besprechung der Beethovenschen Phantasien schon angedeutet, daß es Erlebnisse aus den Kinderjahren sind, die, im Unbewußten weiterlebend, immer von neuem in künstlerischen Gestaltungen zutage drängen und diese Auffassung wird dadurch noch mehr bekräftigt, daß Gustav Mahler selbst seine Vorliebe für Militärsignale und Militärmärsche mit Eindrücken in Zusammenhang bringt, die er im vierten Jahr seiner Kindheit empfing, als ihn seine Kinderfrau in eine Kaserne führte, wo das ganze Soldatentreiben den Knaben mit phantastischesten Stimmungen erfüllte.

Fassen wir noch einmal zusammen, was wir erfahren haben.

In der Stunde der Inspiration tritt lange Vorbereitetes in die Helle des Bewußtseins. Bis dahin hat das Unbewußte ganz autonom gearbeitet. Tongestalten haben sich gebildet, sind Verbindungen, Verknüpfungen eingegangen, haben verwandte Elemente an sich gezogen, fremde abgestoßen. Seelisches Leben hat sich mit ihnen verschmolzen, Affekte, Wünsche, Stimmungen haben sich an sie angedrängt. Das gibt den Tönen, den Formungen eine unsterbliche Seele. Sie können nicht verschwinden, sie sind mit treibender Kraft ausgestattet, mit Lebensfülle, fast kann man sagen: mit Willen. Deshalb drängen sie

nach oben, in die helleren Regionen des Seelenlebens, wo Wille und Bewußtsein als Herrscher walten. Immer wieder von neuem wird dieser Versuch unternommen, so oft er auch scheitert. Ganz besondere Intensität haben jene Bildungen im Unbewußten, die wir Phantasien oder Visionen genannt haben. Es sind größere Komplexe tönender Formen, kunstvolle Gebilde, die mit starker seelischer Energie ausgestattet sind. Welten im Unbewußten, die sich von der Seele abgespalten und sich organisiert haben. Dem Augenblick der künstlerischen Konzeption ist also schon eine reiche innere Formtätigkeit vorausgegangen. Das Unbewußte hat für den Künstler geträumt, phantasiert und musiziert.

VII.

Von der seelischen Anlage eines Künstlers, von der Art, wie die verschiedenen Räder in seinem Inneren ineinandergreifen, hängt es ab, ob die musikalischen Gedanken bei der Konzeption große Widerstände zu überwinden haben, bevor sie ins Bewußtsein treten. Bei Beethoven sind die Schwierigkeiten die denkbar größten. Nie ging es ohne erbitterten Kampf ab. Stets hatte er schwer zu arbeiten. Man muß nur einmal ein Skizzenbuch Beethovens ansehen, um zu erfassen, wie gewaltig das Ringen war. Wie sind da die Noten hingewühlt! Jeder Strich ist eine Eroberung, jede Korrektur ein Zeichen inneren Kampfes. Diese Widerstände, die sich dem Vordringen der musikalischen Gedanken aus dem Unbewußten ins Bewußte in den Weg stellen, bewirken, daß die Tongedanken oft genug bei Beethoven in einer so unkenntlichen Form in Erscheinung treten, daß man oft den Eindruck hat, sie seien entstellt. Was als Urform erscheint, als erster Gedanke, erste Skizze, wäre in diesem Fall gleichsam eine Umformung, die auf dem Reisewege stattgefunden hat, die Formen zeigen sich arg zerdrückt, verschoben, sie sind unkenntlich wie Soldaten, die mit Staub bedeckt, mit zerschlissener Montur, abgehetzt und müde vom Kampfplatz kommen. Nur so ist es zu erklären, daß Ton-

gedanken von höchster Schönheit zuerst oft genug in einer Form auftreten, die alltäglich, häßlich und banal ist. Allein in der Seele des Künstlers verblieb gleichsam ihr ideales Abbild, und nun ist alle Arbeit dahin gerichtet, jenen Gestalten ihre ideale Form zu geben, sie ihrer alten Gestalt wieder anzuähnlichen.

Das Hauptthema zur siebenten Symphonie z. B. erscheint erst nach einer Arbeit von sechs Seiten, so mühselig war es gewonnen. In einer wie wunderlichen, armseligen Form zeigt sich das herrliche Andantethema der fünften Symphonie! Gerade jene Melodien, deren naive Einfachheit erquickt wie das Freudenthema der »Neunten Symphonie« oder deren Gesang in herrlichem Bogen sich emporwölbt, die wie eine einzige ununterbrochene Inspiration erscheinen, sind hart erarbeitet. Dürftig und häßlich war ihre erste Gestalt. Allein die Empfindung reinster Schönheit, ein lauteres Schönheitsideal hat Beethoven bis zu den flüchtigsten Regungen seines Seelenlebens hinab durchdrungen, so daß die Annahme naheliegt, es handle sich bei diesen ersten Formen um verdunkelte Nachbilder, gleichsam um verblaßte, entstellte Abzüge von einer Platte, der das schöne Bild von Meisterhand eingeritzt war. Derart ist es auch verständlich, daß das Schaffen Beethovens oft den Anschein hervorruft, als ob sich der Künstler vergessener Dinge mit höchster Willensanspannung erinnern würde.

So ist es z. B. bei dem Marsch mit dem Chor aus den »Ruinen von Athen«.

Zuerst drängt sich Beethoven eine Tonartenstimmung auf. Er wählt, nachdem er ursprünglich einen Entwurf in G-Dur konzipiert, Es-Dur. Dann erscheinen die Rhyth-

men der Begleitung. Dann die harmonische Substanz der Melodie. Zuletzt erst die Melodie. In ganz ähnlicher Weise verfahren wir, wenn wir uns vergessener Dinge erinnern wollen. Wir versuchen dann, uns an einer Assoziationskette vom Unbestimmten, Unklaren, Verwischten zum Bestimmteren hinzutasten. Es scheint in der Tat, daß die geistige Instanz, die die Phantasien und Gestaltungen im Unbewußten zurückhält und ihnen den Aufstieg zu lichteren Geistesregionen verwehrt, ein und dieselbe ist, die unsere Erinnerungsbilder in die Nacht des Vergessens taucht. Goethe erwähnte einmal zu Boisserée, daß ihm kleinere Gedichte auf einmal erschienen und er sie gleich niederschreiben müsse, sonst fände er sie nicht wieder, und Hebbel war, als er sein Gedicht »Mutter und Kind« gedichtet hatte und ein altes Tagebuch durchblätterte, das zehn Jahre früher beschrieben war, sehr überrascht, den Entwurf zu diesem Gedichte dort zu finden. Er hatte gänzlich dessen vergessen. Dieses Vergessen empfangener Eindrücke, Lebensbilder und Erinnerungen ist eine sehr wichtige Bedingung künstlerischen Schaffens. Alle diese Erlebnisse müssen im Unbewußten erst in einen Gärungsprozeß eingehen, damit sie sich in künstlerische Form verwandeln. Jene geistige Funktion, die dem im Unbewußten angesammelten Material den Eingang zum Bewußtsein so sehr erschwert, schützt gleichzeitig auch den inneren Formungsprozeß. Das innere Keimen und Sprossen soll sich ungestört von äußeren Eingriffen gesichert vollziehen. Erst wenn das angehäufte Material eine gewisse Energie erlangt hat, wirkliche Lebenskraft, einen höheren Sättigungsgrad, soll es ans Tageslicht treten.

Jeder Künstler hat seine besonderen technischen Griffe, um die Konzeption zu fördern.

Das sicherste Mittel ist dasjenige, welches Beethoven anwendete: unermüdliche Arbeit. Diese Arbeitsversuche bringen doppelten Gewinn. Erstens geben sie dem Geiste Schwungkraft. Sie setzen die seelischen Mächte in Bewegung. Sie wirken indirekt auf das im Unbewußten angehäufte Material, das sich gruppiert und schichtet. Indem die Arbeit die Aufmerksamkeit bindet und auf einen bestimmten Punkt fixiert, schwächt sie gleichzeitig die inneren Widerstände, die sich dem Vordringen unbewußter Formungen entgegensetzen. Das Einfallstor an der Grenze zwischen Bewußtem und Unbewußtem wird von Truppen entblößt, die an andere Stellen befohlen werden. Wichtiger noch ist das zweite Moment: Arbeitsversuche vollziehen sich planlos und unsicher. Allein es kommen Formen zum Vorschein, die verwandten Bildungen aus dem Unbewußten die hilfreiche Hand bieten, um sie aus der Tiefe hinaufzuziehen. Besonders in den Beethovenschen Skizzenbüchern sieht man häufig, daß der Künstler ganz absichtslos Motive hinwirft, die an sich unbedeutend und uncharakteristisch sind, die aber das im Unbewußten angesammelte Tonmaterial nach sich ziehen. Die Grenzwache wird dann geprellt. Sie läßt unverdächtiges Material das Tor passieren, aber wenn dies geschehen ist, drängen auch die Gestalten nach, die ferngehalten hätten werden sollen. Wie sich neue küntlerische Formen an alte anlehnen, wie sie sich hinter ihnen verbergen, um gleichsam unter ihrem Geleite die bewachte Grenze zu passieren, kann man durch eine Analogie mit der Entstehungsgeschichte

des Wagnerschen »Parsifal« erläutern. Als Wagner den dritten Akt Tristan dichtete, sah er einen geharnischten Jüngling, den Speer in der Hand, an das Lager des todwunden Tristan treten. Es war Parsifal. Das schien nur eine Tristanepisode zu sein, was in der Phantasie des Künstlers aufgetaucht war, allein kaum war diese Episode in der Phantasie heimisch, so drängte sie schon die Tristanbilder beiseite. Der wundensieche Tristan verschwand und an seine Stelle trat Amfortas, der in fürchterlichen Schmerzen den Tod erflehte. Ihm nahte sich jetzt der Jüngling, der Amfortas Genesung brachte, indem er mit seinem Speere die Wunde berührte.

Bei den Arbeitsversuchen der Künstler bilden sich immer Hilfskonstruktionen, die nur scheinbar wertloses Material zutage schaffen, in der Tat aber notwendige Voraussetzungen allen weiteren Gestaltens sind. Hätte es Beethoven verschmäht, alle, auch die unbedeutendsten und kärglichsten Einfälle in rastloser Arbeit zu formen, so wäre manches herrliche Werk nicht geschrieben worden. Was zuerst ein plumper Erdkloß schien, zerbröckelte und in der Mitte war ein Keim, der wundervolle Blüten trug. Eine andere Methode, die Konzeption zu fördern, ist die, mit Tönen Töne hervorzulocken. Wenn Haydn komponieren wollte, setzte er sich ans Klavier und phantasierte. Die besten Gedanken, die ihm während dieses Phantasierens erklangen, notierte er, um sie zu verarbeiten. Am Klaviere komponierte auch Schumann, und von Bach ist uns, wenigstens sobald er improvisierte, bezeugt, daß er sich durch Klänge inspirieren ließ. Wenn er sich in freien Phantasien ergehen wollte, begann er damit, fertige Musikstücke vorzutragen, und zwar Musikstücke

fremder Komponisten. Erst wenn er sich an Klängen berauscht hatte, begann er von eigenem Leid und Freude zu singen. Nicht anders ist es zu verstehen, wenn Gottfried Keller in Werken Storms blätternd sich in poetische Stimmung versetzte.

Von besonderem Interesse ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen äußerem Reiz und künstlerischer Konzeption, dem, was Storm einmal den »Perpendikelanstoß« nannte, der das Uhrwerk in Gang bringt.

Das künstlerische Formen ist ein inneres Geschehen. Ein reiches Gefühlsleben und kindliche Spielfreude mit Klängen und Harmonien müssen nach unserer Darstellung ineinanderarbeiten, damit musikalische Kunstwerke sich gestalten, wobei die Affekte die Rolle des Unternehmers spielen. Vollständig ungestört, dem bewußten Ordnen, Sichten und Wählen entrückt, geht diese innere Arbeit im Unbewußten vor sich, bis im Augenblick der Inspiration die Tonfluten eine solche Kraft erlangt haben, daß sie das Wehr, an dem sie sich gestaut haben, durchbrechen. Dieser Durchbruch kann in elementarer Weise vor sich gehen, ohne jeden Anstoß von außen. So wird von Chopin erzählt, daß er oft des Nachts aus dem Bett sprang, um am Klavier ein paar Akkorde anzuschlagen und einen Gedanken, der ihm im Schlafe durch die Seele gezogen war, zu fixieren. An einigen Beispielen ist oben gezeigt worden, wie Schubert die produktiven Stimmungen jäh überfielen. Bei Schubert war diese automatische Arbeit des Unbewußten so stark, daß es vorkommen konnte, daß er ein eigenes Lied nicht erkannte. Diese Fälle, wo der innere Reichtum den Künstler plötzlich überwältigt, nachdem er sich im Innern ausgeformt hat,

sind wohl die Idealfälle im künstlerischen Schaffen, das, was die Mathematiker eine elegante Lösung nennen.

Bei anderen Künstlern reichen die unbedeutendsten, gleichgültigsten Ereignisse hin, um die Inspiration hervorzurufen. Ein Beispiel aus dem Leben Karl Maria v. Webers möge das erläutern. Webers langjähriger Freund Roth erzählt: »Als wir in den Garten des Linckeschen Bades kamen, war er schon des Regens willen von Gästen verlassen und die Kellner hatten Tische und Stühle, meist mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so daß es wunderlich genug aussah. Beim Anblick dieser Gruppen blieb der Herr Kapellmeister plötzlich stehen und sagte: ‚Sehen Sie einmal, Roth, sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter, was sind das für Trompetenstöße! Das kann ich brauchen.‘ Damals hatte er gerade den Marsch im Trauerspiel ‚Heinrich IV.‘ zu schreiben. Abends nach dem Theater notierte er, damals nur für Blasinstrumente, in allen Hauptteilen den erwähnten großen Marsch, der zuerst im genannten Trauerspiel, später, anders instrumentiert, im ‚Oberon‘ Verwendung fand.« Das ist wohl so zu verstehen: Im Inneren Webers war das Tönematerial zu dem Marsche vorbereitet. Mit jenen Tönen in seiner Seele trat er in den Gasthausgarten, wo es in ihm laut erklang. Was ihm damals erklang, assoziierte er mit dem Eindruck, der sich ihm hier bot, so wie ein Verliebter in eine zufällige Wolkenbildung das Antlitz des angebeteten Mädchens hineinsieht. »Du siehst mit diesem Trank im Leibe, Bald Helenen in jedem Weibe«, heißt es im Faust. Es ist auch nicht verwunderlich, daß ein Gesichtsbild von Weber ins Musikalische

übersetzt wird. Dem Musiker klingt alles. Erlebtes, Gesehenes, Gedachtes, Gelesenes; alles nimmt seinen Weg durchs Ohr. »Mit den Ohren sehen«: das Bibelwort wird hier zur Wahrheit. Man kann auch sagen: mit den Ohren philosophieren, mit den Ohren lesen, mit den Ohren empfinden. Für den Musiker wird alles Wollust fürs Ohr. Als Beethoven Klopstock las, sagte er: »Klopstock ... Immer Maestoso! Des-Dur. Nicht?« Den jungen Schumann ergötzte es, seine Freunde am Klavier zu schildern und durch den Anblick eines Kaulbachschen Freskos ist Liszt zur Hunnenschlacht inspiriert worden. Es gibt keinen äußeren Eindruck, der nicht beim Musiker der Anstoß zu musikalischen Inspirationen werden könnte: ein Satz in einem Buch, das Vorüberhuschen eines Mädchens, das, die Kleider emporraffend, im Regen die Straße überschreitet, ein grotesk geformtes Gesicht, ein Bild. Alles wird ihm zu Klang, Harmonie, Melodie, weil seine Seele voller Klang, Harmonie und Melodie ist.

Ganz besonders zu beachten ist die Kraft der Naturbilder, Inspirationen zu erwecken.

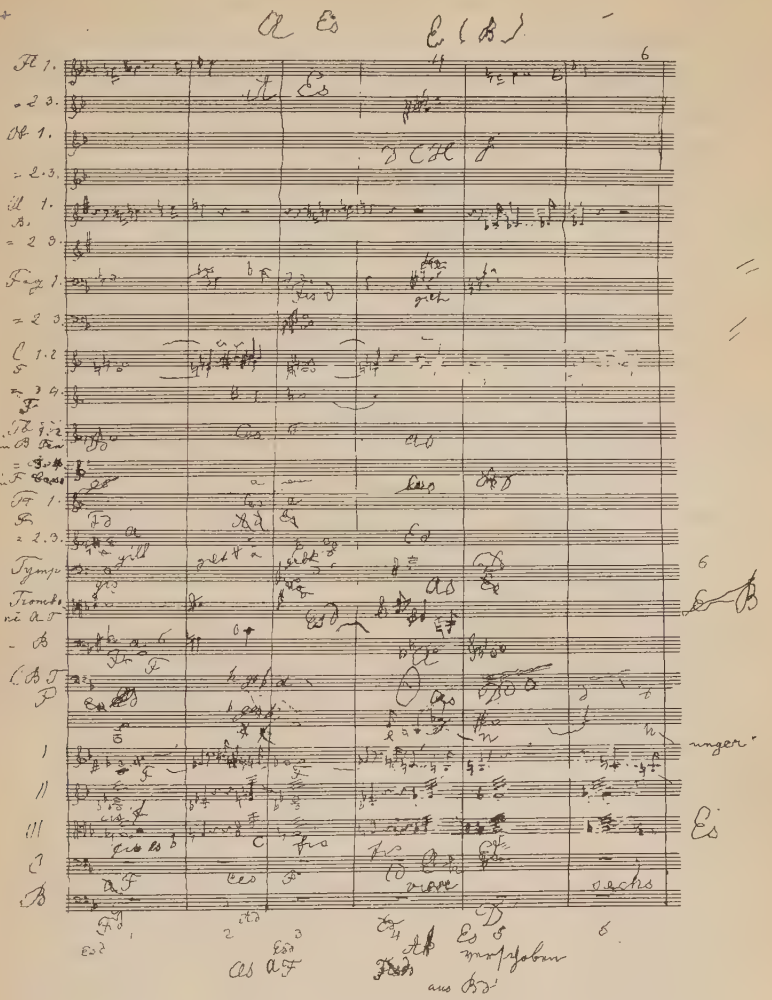
Es ist bekannt, wie gerne Beethoven die Wälder und Wiesen der Umgebung Wiens durchstreifte und wie viele Naturerscheinungen in seinen Werken tönend wiedergegeben wurden. Das muntere Bächlein, das Klappern der Mühle, das Rauschen der Lindenbäume, der Fall herbstlich dürrer Blätter, der Sturm, der die knarrende Wetterfahne dreht, das Abtröpfeln des Wassers vor den Rädern, die Totenstarre der winterlich gefesselten Natur: dies alles ist in den Schubertschen Liedern zu Musik geworden. Mit dem Blick auf die Riesenwelt der Schweizer

Berge schuf Richard Wagner den »Ring des Nibelungen« und die gigantischen Stimmungen der Schweizer Landschaft musizieren in dem Werke mit: der unheimlich tosende Gewittersturm, Wolken, die sich zusammenballen, die erhabene Stimmung der öden Berghöhen, auf die die Mittagssonne niederbrennt, das Grauen dunkler Schluchten. In den Löweschen Balladen zwitschert und tiriliert es, wie in der Volière eines Tiergartens und wie schön gibt das Brahmslied: »Ein Vögelein flog über den Rhein« schon mit der melodischen Linie den Vogelflug wieder. Man streiche aus der Musikgeschichte alle Werke, zu denen Naturbeobachtung, Leben und Weben in der Natur die Anregung gegeben haben, sie würde entsetzlich verarmen. Nicht nur jene Werke würden verschwinden, in denen Naturstimmungen unmittelbar zu Tönen geworden sind, auch jene, bei denen die Stimmungen der Natur verwandte Stimmungen der Menschenseele geweckt haben. Die große inspirierende Kraft der Natur stammt ja daher, daß der Mensch in ihr den Widerschein seiner eigenen Leidenschaften und Gemütszustände findet. Er hat die ganze Natur vermenschlicht, hat den Bäumen, Wiesen, den Bächen, den Jahreszeiten, der Morgen- und Abenddämmerung seine Seele gegeben. Sanft hingelagerte Hügel, blumenbedeckt und mit Buschwerk bepflanzt, aus dem heitere Vogelstimmen erschallen, werden ihm zum Symbole einer friedvollen, stillbewegten Seele: jäh abfallendes Felsgestein, Bergklötze, die sich gegeneinander stemmen, schwindelnd hohe Gipfel zum Abbild tragischer, zerrissener Seelenstimmungen. Das fahle Licht trüber Novembertage, die Schwüle des Augusts,

die dunkelglühenden Herbsttage, alle Stunden, Monate und Jahreszeiten bringen dem Menschen ein Abbild seines Gemüts entgegen, und wenn der Künstler in die Natur tritt, wird er von einer Seele angeweht, die der seinen verwandt ist. Die inspirierende Kraft der Natur ist außerordentlich, weil sie Stimmungen weckt, verstärkt, weil sie den Künstlern ihr Herz öffnet und zu ihnen Freundesworte spricht. Alle großen Musiker sind tief und innig mit der Natur verwachsen. Wenn der Gewittersturm tobte, Blitze zuckten und Regen prasselte, dann aber selige Friedensstimmung Flur und Hain durchzog, war es Beethoven, als ob er in sein eigenes Gemüt sähe, das oft genug von Ungewittern zerwühlt wurde und mühsam Frieden fand. Die Musik des Charfreitagszaubers hörte Wagner zum ersten Male erklingen, als er an einem Frühlingsmorgen in die Schweizer Landschaft hinaussah, in Buxtehudes Orgelmusik hört man die Wogen des nordischen Meeres brausen und in Bruckners romantischer Symphonie werden die Tanzböden und Schulstuben, die Wälder und Fluren, der breite Strom und die auf Hügeln thronenden Benediktinerstifte der oberösterreichischen Heimat zu Tönen. Was im Menschen Stimmung, Wogen des Unbewußten ist, wird in der Natur zu sichtbarer Form, zur Gestalt, zu Farbe und Bild, daher muß ein Blick in die Natur den Prozeß der Konzeption beim Künstler, der im Schaffen sein Unbewußtes verstehen lernen will, besonders fördern.

Jedoch das stärkste Mittel, die künstlerische Konzeption herbeizurufen, ist ein starkes Aufwühlen des Affektlebens.

Wir haben die ins Unbewußte hinabgestoßenen Affekte als die Triebkräfte des künstlerischen Schaffens bezeichnet. Sie sind es, die sich im Kunstschaffen ausleben wollen, ausleben müssen, wenn nicht die geistige Existenz der Künstler vernichtet werden soll. Ihre Energie drängt Töne, Rhythmen, Melodien über die Schwelle des Bewußtseins. Nichts kann die künstlerische Inspiration mehr beschleunigen, als solche Erlebnisse, welche die Affekte zu hellen Flammen anfachen. Man sieht deshalb oft genug, daß Künstler an ihren seelischen Leiden, an ihren Melancholien, an ihren Unglücksstimmungen mit schlecht verhehlter Liebe hängen: »Süßleidend« ist ein Lieblingswort der Romantiker. Ihr Unglück wird den Künstlern zu einer Quelle geistiger Genüsse, ihre Trauer mit wollüstigen Gefühlen geliebkost. Die vielen wunderherrlichen Adagios in der Musikliteratur, von der tiefsinnig klagenden bei Bach bis zu den ekstatisch sehnsuchtsvollen im Wagnerschen Tristan, zeigen, wie Künstler in ihren Schmerzen schwelgen, wie sie mit ihrem Unglück zärtlich umgehen. »Ich halte mein Herzchen wie ein krankes Kind; jeder Wille wird ihm gestattet,« heißt es im »Werther«, und Hölderlin gesteht im »Hyperion«: »Das Leiden ... wurde mir lieb und ich legte es wie ein Kind mir an die Brust.« So fühlen Künstler. Sie wissen, daß die sehnsüchtige, unerfüllte Liebe die schönsten Liebeslieder eingibt und daß die Stunden der Trauer die innigsten Melodien erklingen lassen. Uhland dichtete seine schönsten Frühlingslieder im Winter; Wagner seine herrlichsten Liebesdramen in einer liebearmen Ehe; Beethoven seine glänzendsten Siegesmärsche in Stunden der Melancholie. Auch beim Künstler be-



Bruckner, Partiturskizze zum unvollendeten vierten Satz der Neunten Symphonie (D-Moll).

währt sich das tiefsinnige Wort eines alten deutschen Mystikers: »Das schnellste Tier, das zur Vollkommenheit trägt, heißt Leiden.«

Es ist auch noch der in der Musikgeschichte so häufige Fall zu besprechen, daß die Konzeption durch Aufträge und Bestellungen kommandiert wird.

Fast die gesamte Instrumentalmusik der Klassikerzeit ist Gelegenheitsmusik, denn die Musici zählten zum Gesinde hoher Herren und mußten den Wünschen und Aufträgen ihrer Dienstgeber nachkommen. »Auf allmahlige Befehl Sr. hofürstl. Durchlaucht solle er Vice-Capel-Meister verbunden sein solche Musicalien zu componieren, was vor eine Hochdieselbe verlangen werden, sothane neue Composition mit niemandem zu comunicieren, viel weniger abschreiben zu lassen, sondern für Ihro Durchlaucht eintzig und allein vorzubehalten, vorzüglich ohne vorwissen und gnädiger erlaubnuss für niemand andern nicht zu componieren«: so steht es im Anstellungsdekret Josef Haydns als fürstlich Eszterhazyschen Kapellmeisters zu lesen und auf die Frage, warum er niemals Quintette komponierte, soll Haydn ruhig geantwortet haben, »weil man nie welche bei mir bestellt hat«. Die mittelalterlichen Meister des Kontrapunktes arbeiteten in ihrer Zelle für den sonn- und feiertäglichen Gottesdienst der Singchöre in gotischen und romanischen Kirchen, die Madrigalisten für festliche Veranstaltungen der Höfe, die deutschen Orgelmeister für die Andachtsstunden der protestantischen Gemeinden. Und der freie moderne Musiker, der mitleidig darüber lächelt, daß Haydn in sauberem Feststaate, das Haupt mit der Perücke bedeckt, den Galanteriedegen zur Seite, in der

fürstlichen Antikamera aufwartete, oder daß Mozart am Gesindetisch des Salzburger Fürsterzbischofs aß, setzt er sich nicht oft genug an den Schreibtisch, weil ein Verleger es wünscht? Kann ein Auftrag oder eine Bestellung die Phantasie beflügeln? Gewiß. In vielen Fällen können sie es, denn der Zwang führt zu Arbeitsversuchen und durch die Arbeit lockert sich das innere Material. Man darf aber nicht übersehen, daß z. B. die Nötigung der Aufträge in der Instrumentalmusik der Klassikerzeit die Komposition manches Werkes veranlaßt hat, das mit oberflächlichen Artigkeiten einen großen Aufwand treibt. Entscheidend ist, ob der Auftrag zur rechten Zeit kommt, ob der Künstler zu sprechen ist, wenn der Besteller sich anmeldet, ob er das Bedürfnis hat, zu gestalten, wenn an seine Tür angeklopft wird. Die Bestellung kann nicht inspirieren, sie gibt aber der Inspiration Gelegenheit, sich des Künstlers zu bemächtigen, wenn starke innere Erlebnisse ihn erschüttert haben. Mozarts »Don Juan« ist für die Bondinische Theatertruppe in Prag auf Bestellung geschrieben worden. Ich frage: Wäre der »Don Juan« zum »Don Juan« geworden, wäre die edle Majestät der Gestalt des Comturs denkbar, würden so viele Gedanken an Tod, Unsterblichkeit, ewiges Leben das Werk tönend umwittern, wenn Mozart nicht durch den Tod seines Vaters, der ihm die Erscheinung des Comturs teuer gemacht und ihn mit Ewigkeitsschauern erfüllt hat, in eine tiefe Erregung versetzt worden wäre? Ein anderes Mozartsches Werk: »Cosi fan tutte« ist voll betörender Mozartscher Melodien. Was anderes fehlt dieser Oper zur dauernden Wirkung, wie sie dem »Figaro«, »Don Juan« und der »Zauberflöte« beschieden ist, als das per-

sönliche Erlebnis, das die Seele des Musikers von Grund aus umwendet? Auch Mozarts »Requiem« ist auf Bestellung geschrieben. Ein grau gekleideter hagerer Bote des Grafen Walsegg sprach eines Tages bei ihm vor und fragte, ob und wann er eine Totenmesse zu schreiben imstande sei; Mozart fühlte sich im Innersten erschüttert. Denn schon lange umschwebten ihn schwarze Gedanken. Melancholische Stimmungen verdüsterten ihn. Todesahnungen kamen und gingen. Seine Seele hatte sich mit dem Tode angefreundet, wie er in einem herrlichen, an seinen Vater gerichteten Brief schreibt. So war er requiemreif, als das Werk bei ihm bestellt wurde, die tief ergreifende Musik wurde eine seiner größten Schöpfungen.

VIII.

Wir stehen noch am Beginn der künstlerischen Arbeit.

Bisher war das Unbewußte tätig gewesen und im Augenblicke der Konzeption trat das, was sich so gebildet, an die Oberfläche. Jetzt erst werden die bewußten Geisteskräfte alarmiert, damit sie mit ihren Werkzeugen das Eruptivgestein bearbeiten. Die weitere künstlerische Arbeit vollzieht sich in einer steten Wechselwirkung zwischen Bewußtem und Unbewußtem, die sich beim glücklich organisierten Künstler wie gute Tennisspieler den Ball gegenseitig zuwerfen. Dieses Zusammenspiel ist die Frucht jahrelanger künstlerischer Erziehung und wird in schwerem gewissenhaften Training gewonnen.

Es gibt eine Menge künstlerischer Halbnaturen, die über das Moment der Konzeption nicht hinausgelangen. Oft sind es phantasiereiche Köpfe, ruhelose Projektenmacher. Es fehlt ihnen niemals an Inspirationen. Ihre Skizzenbücher füllen sich mit Themen, und wenn sie, am Klavier sitzend, phantasieren, sind sie von echten Künstlern kaum zu unterscheiden. Auch sie haben eine reiche, oft eine originelle musikalische Seele. Ihnen strömt es zu von allen Seiten. Allein was hilft das! Sie besitzen weder den Willen, noch die Begabung, das Rohmaterial zu verarbeiten. Nach dem Augenblick der

Inspiration versagen die künstlerischen Antriebe. Ihre Phantasie läßt sie dort im Stich, wo die eigentliche künstlerische Arbeit beginnen müßte und die Quellen, die, künstlerisch gefaßt, das Land berieseln und eine blühende Vegetation ernähren würden, verströmen ihr rasch versiegendes Wasser ohne Ertrag. Andere Halbnaturen gibt es, die nur in der Jugend, wo die Phantasie mit frischen Kräften arbeitet, größere Werke schaffen, weil der jugendliche Schwung ihr Schaffen beflügelt. Jugend ist ja an sich Talent und Originalität. Wenn aber mit zunehmender Reife die Lebhaftigkeit der Phantasie nachläßt, fehlen ihnen beim Produzieren die helfenden Kräfte, und während der echte Künstler, auch wenn die entwerfende Phantasie an Frische verliert, großartige Werke ausführt, weil er die ausführende Phantasie durch technische Arbeit gestärkt hat, müssen jene Halbnaturen aufhören zu produzieren. Es wäre leicht möglich, daß unsere Zeit in Mascagni einen solchen Halbkünstler hervorgebracht hat, der in seiner Jugend genug frische Kraft hatte, um wie ein Tiger auf die Opernbühne zu springen und mit diesem Sprung auch seine ganze Kraft ausgegeben hat.

Bei allen künstlerischen Halbnaturen dieses Schlags ist die Organisierung ihres Talentes fehlerhaft und unvollkommen. Bei ihnen ist nicht etwa wie bei den romantischen Künstlern das Gleichgewicht dadurch gestört, daß die unbewußten Kräfte reicher sind als die bewußten, sondern bei ihnen funktionieren gleichsam die Transmissionsriemen zwischen dem Räderwerk des Unbewußten und Bewußten nicht. Die Impulse aus dem Unbewußten können nicht weiterwirken. Nach einigen

Umdrehungen der Triebräder bleibt das ganze Werk stehen. Die künstlerischen Kräfte sind eben nicht organisiert. Künstlerisches Schaffen kommt also immer aus einer vollkommen inneren Organisation heraus, und diese ist ebensosehr ein Geschenk der Natur, als eine Frucht sorgsamer Arbeit. Das elementare und das bewußte Seelenleben müssen sich ergänzen, sie müssen gelernt haben, miteinander und füreinander zu arbeiten. Auch bei den allergrößten Künstlern kommt es vor, daß sie sich in ihrer Jugend dem Schwung ihrer improvisatorischen Phantasie überlassen, allein sie besitzen schon in der Jugend jene Redlichkeit der künstlerischen Gesinnung, die sich bei derartig entstandenen Werken nicht beruhigt, sondern nach technischer Beherrschung aller Kunstmittel strebt:

»Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.«

IX.

Über das Verhältnis des Unbewußten und des Bewußten in der künstlerischen Arbeit haben Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel Worte gesagt, die zu dem Tiefsten und Schönsten gehören, was über diese Kardinalfrage des künstlerischen Schaffens gesagt werden konnte.

Schiller schrieb am 27. März 1801 an Goethe: »In der Erfahrung fängt ... der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wiederzufinden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, deucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose auszusprechen und mitteilen zu können, d. h. es in ein Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Notwendigkeit darstellen. Ebenso kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und mit Notwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt nicht aus dem Bewußtsein an und endigt

nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußte mit dem Besonnenen vereint macht den poetischen Künstler aus.«

Darauf antwortete Goethe am 6. April 1801 aus Oberroßla: »Was die Fragen betrifft, die Ihr letzter Brief enthält, bin ich nicht allein Ihrer Meinung, sondern ich gehe noch weiter. Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung, aus Überzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und Tat nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt.«

Die Aussprüche beider Dichter ergänzen sich. Beide sagen: alles geniale Schaffen stammt aus dem Unbewußten. Um Meisterwerke hervorzubringen, muß sich unbewußtes Formen mit der Reflexion verbinden, aber diese Reflexion muß künstlerische Reflexion sein, das heißt, sie muß mit dem instinktiven Leben des Künstlers verknüpft sein. Muß dem dunklen Schaffenstrieb gleichsam die Laterne voraustragen. Vortrefflich hat dies Fr. Th. Vischer ausgedrückt, der hier noch zitiert sein möge, damit über diesen wichtigen Punkt kein Mißverständnis walte: »Es ist schwer, dieses Wachen im Träumen, das im Begriff der Besonnenheit sich zusammenfaßt, mit allem Nachdruck festzuhalten. . . . Die Besonnenheit der Phantasie ist höchstes Bewußtsein, gehalten gegen die sinnliche Wahrnehmung, die Anschauung, die Einbildungskraft und auf der Willensseite gegen Trieb und

sinnliche Leidenschaft; sie ist bewußtlos, gehalten gegen das reine Denken und die ethische, aus dem Begriff des Gegenstandes gegründete Tat, in sich aber geht sie so sicher als das Tier, wissend, ohne zu wissen, das seiner Gattung Gemäße tut, rasch, frisch, ohne Zweifel.«

Ohne starke Reflexionstätigkeit, die das Ordnen, Sichten und Klären des musikalischen Rohstoffes besorgt, ist großes musikalisches Schaffen nicht denkbar. Nur muß diese Reflexion sich in das instinktive Schaffen hineinverarbeitet haben. Sie darf nicht von außen dazutreten. Darf nicht etwa wie ein Zollwächter das Gepäck der Reisenden, die über die Grenze wollen, durchsuchen und dann wieder ihres Weges gehen. Schöpferische Reflexion muß sie sein, der denkende Geist der unbewußten Seelentätigkeit.

Alle großen Musiker sind mit diesem scharfen kritischen Sinn begabt gewesen. Es wäre ganz falsch, sich Mozart als einen naiven Musiker im landläufigen Sinne des Wortes vorzustellen: »Sie wissen, daß ich sozusagen in der Musique stecke, daß ich den ganzen Tag damit umgehe, daß ich gerne spekuliere, studiere, überlege«, schrieb der junge Mozart seinem Vater, und aus seinen Jugendbriefen weiß man, wie scharf das Kind auf seiner italienischen Reise Theater, Oper, Sänger und Sängerinnen beurteilte, wie zutreffend er sie charakterisierte, mit wie viel Gewitztheit er ins Leben schaute. Ein energisch reflektierender Zug liegt in der Art, wie Mozart mit jeder neuen Musikform sofort zu experimentieren begann, sobald er sie kennen lernte. So war es zum Beispiel mit dem Melodram. In Mannheim lernte Mozart das Melodram »Medea« von Benda kennen, das

ihn besonders »sürprenierte«. »Wissen,« schrieb er seinem Vater, »was meine Meinung wäre? Man solle die meisten Rezitative auf solche Art in der Oper traktieren und nur bisweilen, wenn die Worte gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen.«

Seine »Begierde zu dieser Art Komposition« stillte er nach kurzer Zeit, als er ein solches Melodram in seiner Operette »Zaide« anbrachte. Und ähnlich: als Mozart im Hause Baron Swietens Bachsche und Händelsche Musik kennen lernte, spielte er ununterbrochen aus dem Kopfe Fugen. Mozarts scharfe Reflexion lernt man auch aus seinen ästhetischen Bemerkungen über Opernfragen kennen. Manche dieser Bemerkungen sind direkt programmatischer Natur, wie zum Beispiel jene in der Schilderung der Osminarie: »Das ‚Drum beim Barte des Propheten' ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, — und da sein Zorn immer wächst, so muß — da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai ganz in einem anderen Zeitmaße und anderem Tone eben den besten Effekt machen; denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Maß und Ziel, er kennt sich nicht — und so muß sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt werden müssen und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muß, so gab ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Arie), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten D minore, sondern den weitern A minore da-

zu gewählt.« Klingt nicht ferner das: »Bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein«, wie ein wohlüberdachtes ästhetisches Confiteor? Irrig wäre es zu glauben, daß Mozart seine Texte ganz naiv und unbesehen aus der Hand seiner Textdichter übernahm. Schon als Kind nahm er in »Bastien und Bastienne« Textänderungen vor und an die Libretti der »Entführung«, des »Don Juan« und besonders der »Zauberflöte« hat er selbst Hand angelegt, wo es ihm notwendig schien. Sein Urteil in Kunstfragen war immer klug und scharf. Man darf ihn vertraulich einen hellen Kopf nennen.

Um die kritische Schärfe des Beethovenschen Geistes kennen zu lernen, muß man nur einen Blick in die Skizzenbücher Beethovens werfen. Es ist schon des öftern davon die Rede gewesen, unter welchen Gefahren Beethovens Schaffen sich vollzog und es wird auch noch weiter darüber zu sprechen sein. Das Goethesche Wort: »Wir ahnen die furchtbaren Bedingungen, unter welchen allein sich selbst das entschiedenste Naturell zum Letztmöglichen des Gelingens erheben kann«, wird besonders deutlich, wenn man Beethoven an der Feueresse seiner Werkstatt hantieren sieht. Nur das Aufgebot gewaltigster Willenskraft und durchdringenden Scharfsinnes konnte das Chaos der Entwürfe und Einfälle organisieren und die verheerenden Elementargewalten geistig bändigen. Die ordnende und sichtende Tätigkeit des Beethovenschen Geistes ist ebenso imposant, wie die Kraft seiner Phantasie. Sein analytischer Verstand so großartig, wie der eiserne Griff seiner Synthese. Ein Satz, wie der, welcher der Pastoralsymphonie vorangeht: »mehr Aus-

druck der Empfindung als Malerei«, ist der Extrakt tief eindringenden ästhetischen Denkens und keine Abhandlung über die Grenzen der Tonmalerei könnte mehr enthalten. Die Stärke der künstlerischen Reflexion Beethovens bewundert man am meisten in seinen Variationssätzen. Man sehe die Variationssätze der Klaviersonaten oder die Veränderungen über den Diabelliwalzer, dieses Kompendium aller Variationskünste, an. Eine Phantasie wie die Beethovensche ist unerschöpflich an Variationsmöglichkeiten, aber das scharfsinnige Denken Beethovens ließ nur jene Variationen zu, die Individualitäten waren. Es wählte aus der Fülle des Stoffes die logisch notwendigen Variationen aus, die, welche an sich charakteristisch waren und sich gegenseitig steigerten. Das Beethovensche Programm für die Variationen lautete nicht: Möglichst viele Variationen über das gegebene Thema erfinden, sondern: möglichst wenige. Diese aber mußten den ganzen Gehalt phantastischen Denkens erschöpfen. Nur ein sehr energischer Verstand, der der Phantasie gebietet, konnte solche Variationswerke schaffen.

Der künstlerischen Reflexion von Künstlern wie Schumann, Weber und Berlioz kann man sich in ihren gesammelten Schriften erfreuen. Sie bewegt sich hier auf freiem Felde, außerhalb des eigentlichen Schaffens, mit dem sie doch durch feine Fäden verknüpft bleibt. Echte künstlerische Reflexion ist, selbst wenn sie noch so freizügig erscheint, immer vom Schaffen abhängig. Mag sich die Reflexion noch so allgemein geben, Künstler denken immer egoistisch. Am deutlichsten wird dies bei Richard Wagner sichtbar. Keines Künstlers Schriften erheben so sehr den Anspruch, allgemein gültige Maxi-

men aufzustellen. Mit kühnstem Blick überstreift Wagner Jahrtausende der Kunstentwicklung. Bis in der Griechen Tage hinab späht sein glänzendes Auge, um, von hier sich abwendend, prophetisch in die Zukunft zu schauen. Seine Bücher sind reich an philosophisch tief Gedachtem und an herzlich Empfundenem. Mit Imperatorenkraft reißt Wagner auch dort mit, wo er als Kunstphilosoph auftritt. Jedoch: Anatole France hat einmal behauptet, der ehrliche Kritiker müsse von sich sagen: »Meine Herren, ich werde gelegentlich Shakespeares oder gelegentlich Racines oder gelegentlich Pascals oder Goethes von mir sprechen. Ich finde nicht leicht eine bessere Gelegenheit dazu.« Ebenso spricht Wagner, ob er von Äschylos oder von Beethoven spricht, immer von sich. Wenn er von der griechischen Tragödie erzählt, meint er eigentlich sein Musikdrama, wenn er von Beethoven schwärmt, denkt er an sein symphonisches Orchester. Er philosophiert, weil er über sein eigenes Schaffen Klarheit erhalten will und genau so hat Schiller über naive und sentimentalische Dichtung tiefsinnige Untersuchungen angestellt, als er mit Goethe in Berührung kam und seine Dichterart von der Goethes abgrenzen wollte. Darüber hat sich Richard Wagner selbst mit der ihm eigenen Hellsichtigkeit ausgesprochen: »Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künstlerischen Pläne, zu der ich mich nun wende, als die entscheidendsten Momente in meinem Leben; zwischen der musikalischen Aufführung meines »Lohengrin« und der meines »Siegfried« liegt für mich eine stürmische — aber ich weiß — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewußtsein

zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand zu bewältigen, um mich mit klarem heiteren Bewußtsein wieder ins schönste Unbewußtsein des Kunstschaffens zu werfen.«

Der künstlerischen Reflexion ist eine dreifache Aufgabe gewiesen.

Erstens: sie kann dem Schaffen vorausgehen. Oft genug findet man zum Beispiel in den Beethovenschen Skizzenbüchern Absichten notiert, gleichsam Wechsel, die auf das Unbewußte gezogen werden und von diesem honoriert werden müssen. »Das Kyrie in der Neuen Messe bloß mit blasenden Instrumenten und Orgel« steht unter den Skizzen der »Missa solemnis«; »durchaus simpel. Bitte, bitte, bitte«, beim »Dona nobis pacem«. Oder in den Skizzen zur Neunten Symphonie: »türkische Musik in: Wer das nie gekonnt, der stehle«, auf »Welt-Sternenzelt forte Posaunenstöße« oder beim Schlußchor: »Die Höhe der Stimmen mehr durch Instrumente« [1]). Zweitens: Die Reflexion begleitet das Schaffen und dieses Sichten, Ordnen und Wegweisen ist ja ihre wichtigste Tätigkeit. Sie beschränkt dann das absolute Schalten des Unbewußten durch die Kritik einer parlamentarischen Körperschaft. Drittens: Sie folgt dem Schaffen als esprit d'escalier nach.

Im echten Künstler ist die Reflexion also vollauf beschäftigt. Sie ruht nie und muß geübt sein, eine große kritische Leistung zu vollbringen. Am schwierigsten zu verstehen ist natürlich die Teilnahme der Reflexion an

[1]) Wohl: stützen.

der eigentlichen künstlerischen Arbeit: die Harmonie der bewußten und unbewußten Seelentätigkeit. Es ist nicht ohne weiteres zu begreifen, wie das kritische, zersetzende Denken unaufhörlich in den Produktionsprozeß eingreift, ohne diesen zu hemmen und zu schädigen. Muß nicht das Feuer der Phantasie erkalten, wenn der räsonierende Verstand immer neue Kübel Wassers herbeischleppt und in den Feuerherd schüttet? Und wie kann sich die Phantasie in Freiheit bewegen, wenn ihr von dem Verstand Wege gewiesen werden? Das Denken befiehlt, kritisiert, schilt, ist ein Besserwisser und Allerweltstadler. Wie kann es die Phantasie verhindern, daß »die alte Schwiegermutter Weisheit das zarte Seelchen ja nicht beleidige«? Dieses vollkommene Zusammenwirken von Unbewußtem und Bewußtem ist nichts Selbstverständliches, sondern das Ergebnis einer ganz glücklichen künstlerischen Organisation. Dichter ersten Ranges wie Hebbel und Grillparzer haben oft genug geklagt, daß bei ihnen der Verstand mitten in die Phantasietätigkeit sich hineindränge wie ein unwillkommener Gast, der die Stimmung einer angeregten Gesellschaft stört. »In mir nämlich leben zwei völlig abgesonderte Wesen,« schreibt Grillparzer, »ein Dichter von der übergreifendsten, ja sich überstürzenden Phantasie und ein Verstandesmensch der kältesten und zähesten Art.« Grillparzer litt darunter, daß bei ihm das ideale Verhältnis zwischen Phantasie und Denken nur in seltenen Stunden sich einstellte. So einfach also ist es nicht, daß Unbewußtes und Bewußtes sich ergänzen. Daß sie ineinander aufgehen. Daß sie einander akkompagnieren wie zwei gute Kammermusikspieler.

Das Verhältnis von Unbewußtem und Bewußtem, von Phantasie und Verstand beim künstlerischen Produzieren läßt sich vielleicht am Beispiel des Redners am besten erläutern. Wenn ich vor meine Schüler trete, habe ich die Umrisse meiner Ausführung im großen und groben in Gedanken entworfen. Die improvisierende Ausführung überlasse ich meinem Unbewußten, von dem ich erwarte, daß es mir Worte, Sätze und Beispiele heraufsenden wird, die sich gruppieren und in der Richtung dahinziehen werden, die an einigen Stellen bereits festgestellt ist. Jedoch ich lasse das Unbewußte nicht autonom schalten. Während ich zu sprechen beginne, oder besser gesagt, es in mir zu sprechen beginnt, ist mein bewußtes Denken vollauf beschäftigt. Hier beanstandet es einen sich zudrängenden Ausdruck, den mir das Unbewußte durch einen anderen, treffenderen ersetzen muß, der mir besser gefällt. Bei einer Wendung des Satzes bieten sich mir aus dem Unbewußten verschiedene Möglichkeiten der Fortsetzung an und mein bewußtes Denken entscheidet sich für eine derselben, wählt die beste aus. Wenn ein Satz beendet ist, urteilt mein bewußtes Denken, ob mit diesem Satz, den das Unbewußte geformt, dem es seinen Rhythmus, seine Kadenzierung gegeben hat, alles ausgedrückt sei. Ob eine Ergänzung, eine Erläuterung notwendig sei. Kurz, das bewußte Denken umschwärmt aus dem Unbewußten emporgleitende Worte, wie der Schäferhund die Herde. Es ist natürlich auch möglich, daß bei mir das Zusammenspiel zwischen Unbewußtem und Bewußtem versagt. Das kritische Denken schüchtert, vordringlich geworden, z. B. die Wortphantasie ein, daß

sie sich scheu verbirgt. Dann stotterte ich und suche vergebens nach Worten. Oder die Wortphantasie entläuft dem beobachtenden Verstande. Dann bemerke ich, daß meine aufgeregt dahinstürmenden Sätze sich verwickeln und nicht zu einem Abschluß kommen. Jeder Redner kennt aber das geistige Wohlgefühl, wenn Wort und Phantasie und kritisches Denken im schönsten Taktmaß einander geleiten, wenn die Rede den Winken des Gedankens folgt und die aus dem Unbewußten zutage kommenden Sätze das Denken wieder beflügeln, wenn Rede und Denken einander verstehen, wie zwei Verliebte, die sich an der Hand fassen und die Gedanken von der Stirne herablesen. In solchen Augenblicken befindet sich der glückliche Redner wie in einem Rausche, die Wangen färben sich, die Augen leuchten und das Blut strömt rascher durch die Adern, während die Worte ohne zu stocken, in anmutigem Wechsel anscheinend frei und doch von einem geistigen Mittelpunkt aus beherrscht, von den Lippen strömen und so mag es auch dem Künstler in seinen guten Stunden zu Mute sein.

X.

In den meisten Fällen begegnen unbewußte Phantasietätigkeit und bewußtes kritisches Denken einander zum ersten Male, wenn der Künstler eine Skizze entwirft. Wie Vorposten feindlicher Truppen stehen sie dann einander gegenüber, wenn eine Kampfpause angesagt ist. Argwöhnisch betrachten sich beide, bevor sie die ersten Worte miteinander wechseln. Das Unbewußte sagt: so weit ist meine gestaltende Arbeit gediehen. Sieh' her und urteile. Das Bewußte prüft und gibt Ratschläge, wie die Arbeit fortzusetzen sei.

Skizzen entwerfen alle Künstler: die Dichter, die den Gang der Handlung, die Gruppierung des Stoffes notieren; die Maler, die die Raumfüllung oder die Verteilung der Farben sich vor Augen führen; die Musiker, welche das thematische Material und den Modulationsgang oder die Aufteilung auf die Instrumente andeuten. Allen ist die Skizze ein Behelf für das weitere Schaffen. Sie ist eine Art stenographischer Auszug des inneren Inventars. Jedenfalls sagt sie dem Künstler mehr, als dem fremden Betrachter, denn seine innere Phantasie ergänzt das dürftige Bild der Skizze.

Es hängt natürlich von der besonderen Art der Phantasietätigkeit der Musiker ab, was ihnen die Skizze bedeute. Musiker, bei denen das Schaffen leicht vor sich geht, werden in der Skizze meist schon ein ganz ge-

treues Bild des Werkes entwerfen, an dem wenig mehr zu ändern sein wird. Bevor Mozart eine Skizze niederschrieb, ließ er das Werk in seiner Phantasie vollständig ausgären. Dieses innerliche Musikformen beschäftigte ihn unaufhörlich; während seiner täglichen Beschäftigung, im Reisewagen, in der Opernloge, stets war er mit musikalischen Entwürfen beschäftigt und nur ungern trennte er sich von diesem Phantasiemusizieren, so daß er oft genug erst im allerletzten Momente sich entschloß, das, was er ausgedacht hatte, schriftlich zu fixieren. Als er mit der Strinasacchi in einer Akademie eine neue Violinsonate spielen sollte, hatte er nurmehr Zeit, die Violinstimme aufzuschreiben, so daß er den Klavierpart nach einigen Notizen, mit denen er sich hie und da eine Begleitungsfigur oder eine harmonische Wendung skizzierte, aus dem Kopf spielen mußte. Auch ist es öfters vorgekommen, daß er bei symphonischen Werken, weil die Zeit knapp war, ohne eine Partitur zu entwerfen, die Noten gleich in die Stimmen eintrug. Dies war nur möglich, weil Mozart die Gabe hatte, ein Musikstück mit unfehlbarer Sicherheit innerlich zu überschauen und festzuhalten, ganz im Gegensatz zu Beethoven, der der Skizzenbücher nicht entbehren konnte und gelegentlich, weil er dies als einen Nachteil empfand, notierte: »Sich zu gewöhnen, gleich das Ganze, alle Stimmen, wie es sich zeigt, im Kopfe zu haben.« Das Niederschreiben einer einmal konzipierten Arbeit war für Mozart ein mechanisches Geschäft, während dessen er plauderte oder sich anderweitig zerstreute [1]), ja es ist sogar

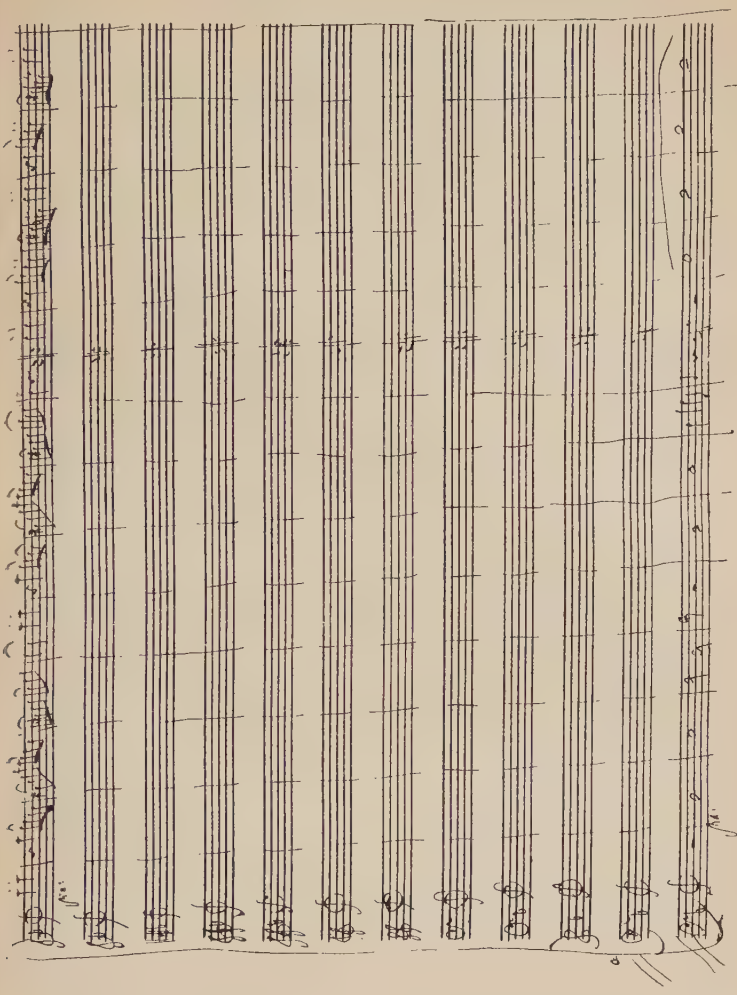
[1]) Das Autograph eines am 17. Juli 1786 komponierten Druckes für zwei Violinen enthält z. B. den Zusatz: »untern Kegelscheiben«.

einmal vorgekommen, daß Mozart ein neues Stück erdachte, während er eine Komposition niederschrieb. Darüber berichtet Mozart am 20. April 1782 seiner Schwester: »Hier schicke ich Dir ein Präludium und eine dreistimmige Fuge.... Es ist ungeschickt geschrieben, das Präludium gehört vorher, dann folgt die Fuge darauf. Die Ursache aber war, weil ich die Fuge schon gemacht hatte und sie, unterdessen ich das Präludium ausdachte, aufgeschrieben.« Erinnert Mozart hierin nicht an einen virtuosen Schachspieler, der gleichzeitig zwei Partien spielt?

Die wenigen Skizzen, die von Mozart erhalten sind, zeigen, daß alles Wesentliche feststand, wenn Mozart die Feder in die Hand nahm. Nur sehr selten war im Augenblicke des Skizzierens noch nicht alles entschieden. So sollte die Ouvertüre zu »Figaros Hochzeit«, wie man aus dem Revisionsbericht sieht, einen langsamen D-Moll-Mittelsatz — eine Art Siziliano — erhalten, den Mozart wieder gestrichen hat. Dieses Schwanken ist jedoch eine Ausnahme, ebenso wie das vielfache Tasten, Suchen und Ändern während der Abfassung der Gartenarie Susannens, die erst in mühevoller Arbeit die vollendet schöne Linie erhielt und den anmutigen Schwung, die sie zu einem klassischen Kunstwerk gemacht haben. In den meisten Fällen skizzierte Mozart in der Art, daß er die Singstimmen vollständig niederschrieb, und den Baß notierte. Bei interessanteren harmonischen Wendungen fixierte er wohl auch den Modulationsgang mit dem bezifferten Baß und die Andeutung wichtigerer Begleitungsmotive, vervollständigte die Skizze, die alle wesentlichen Anhaltspunkte für die Ausführung enthielt. Seine Partitur-

entwürfe legte Mozart so an, daß er zuerst die Stimme der ersten Violine und den Baß aufschrieb und in den Systemen der Blasinstrumente nur jene Stellen angab, wo diese selbständig hervortreten sollten. Dann erst ging er an die Ausführung und Ergänzung des so Entworfenen. In allem Instrumentalen hatte Mozart eine so sichere Hand, daß nachträgliche Änderungen zu den Seltenheiten gehören. Im »Don Juan« zum Beispiel sollte die Leporelloarie ursprünglich auch Trompeten und Pauken erhalten, die gestrichen wurden, als es an die Ausführung ging und in der G-Moll-Symphonie beabsichtigte Mozart anfänglich vier Hörner zu nehmen; nach einigen Takten beschränkte er sich auf zwei. Es lassen sich nur sehr wenige Beispiele solcher nachträglicher instrumentaler Änderungen anführen. Was in der Phantasie Mozarts erklang, hatte sofort seine wunderbare Orchesterfarbe, den echten Mozartischen Goldklang.

Mit ähnlicher Sicherheit arbeitete Bach. Nur bei sehr ausgedehnten Sätzen kam es bei Bach vor, daß er für eine geplante Komposition vorher einiges notierte. Das ist aber eine Ausnahme. In der Regel behielt Bach die einmal fixierte Anlage eines Tonstückes unverändert bei. »Händel war vielleicht der schnellfertigste aller Komponisten. Komposition und Niederschreiben fällt bei ihm fast zusammen und immer stellt schon die erste Niederschrift das Stück in allen Hauptzügen vollständig fest; bei der Ausführung des Skizzierten wurde dann eine nochmalige Durchprüfung desselben vorgenommen. — Händels Entwürfe bieten am allerwenigsten ein Abbild des inneren Werdens, nicht einmal die Anhaltspunkte, auf dieses zurückzuschließen. Dagegen haben wir in

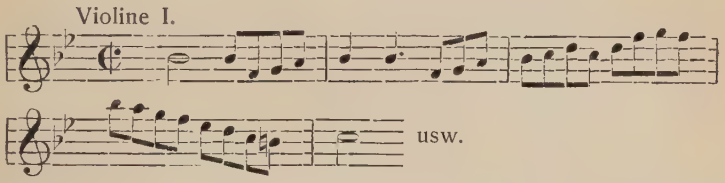


Mozart, Partiturskizze zum letzten Satz des D-Moll-Klavierkonzertes K 446.

seinen Umarbeitungen eigener und fremder Kompositionen ein wichtiges Mittel, wenn schon nicht den Entstehungsprozeß eines einzelnen Werkes, so doch die allgemeinen Bedingungen kennen zu lernen, auf welchen die gestaltende Kraft seiner Phantasie beruhte.«

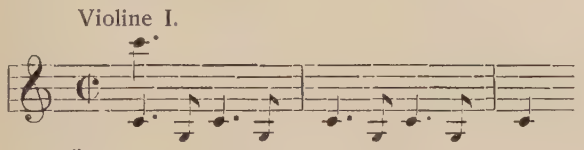
Franz Schuberts improvisatorische Phantasie lernt man aus seinen Skizzen kennen. Er konzipiert, erfindet, wählt und ändert im Schreiben; die innere Durchführungsarbeit vollzog sich bei ihm mit außerordentlicher Schnelle, jedoch zumeist erst, wenn er die Feder in die Hand nahm. Sein ganzes sorgloses Wesen kommt in dieser Art des Skizzierens zum Ausdruck. Schubert lebte immer im Augenblick, den er mit voller Frische genoß, ohne Grübelei und große Bedächtigkeit. Seine Art des Schaffens bildete einen großen Gegensatz z. B. zur Art eines Brahms, der tage-, wochenlang, die Hände am Rücken gekreuzt, die Augen zu Boden gerichtet, hurtig dahinstampfte, ein ernster, schwerer Arbeiter, der den inneren Stoff gründlich ausgären und aufquellen ließ. Wie charakteristisch ist es für Schubert, daß er zu seinen Symphonien (mit Ausnahme der H-Moll-Symphonie) keine oder doch nur ganz vereinzelte Skizzen gemacht hat. Er legte das Notenpapier vor sich und arbeitete gleich die Partitur. E. Mandyczewski hat in seinem Revisionsbericht zur großen Schubertausgabe im einzelnen dargelegt, wie Schubert beim Schreiben änderte, bis der Gedanke so dastand, wie er ihm gefiel. Selbst die Taktart war bei Beginn des Schreibens nicht bestimmt, wie in der tragischen Symphonie, sondern wurde unterm Schreiben geändert. Das Interessanteste und für Schubert Bezeichnendste jedoch ist, wie der Komponist oft das

Thematische änderte, nachdem schon ein großer Teil der Partitur geschrieben war. Das Hauptthema des ersten Satzes der Symphonie in B lautete ursprünglich:

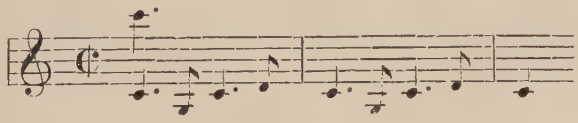


Erst als Schubert zur Seite 67 Takt 14 kam, änderte er die rhythmische Fassung des Themas:

Als Schubert die C-Dur-Symphonie komponierte, führte er im ganzen ersten Satz das Thema in dieser Form durch:



»Überall, wo das Thema erscheint, hatte es diese Form; auch Seite 16 im Violoncell und bald darauf in der Umkehrung. Erst nachdem der Satz fertig war, hat Schubert, dem dieses Thema im Verhältnis zu dem inzwischen so prächtig gediehenen Satze denn doch zu dürftig vorgekommen sein mag, demselben durch Änderung der vierten und achten Note die jetzige Gestalt gegeben« (E. Mandyczewski: Revisionsbericht).



Wie malt sich die musikfrohe Natur Schuberts in diesem Zug, daß er sorglos genug war, selbst das thematische Material, wodurch doch der ganze musikalische Charakter einer Symphonie bestimmt wird, während des Schreibens abzuändern. Die H-Moll-Symphonie ist das einzige symphonische Werk Schuberts, wofür er eine Skizze in Form einer Klavierpartitur entworfen hat. Auch seine Kammermusik brachte Schubert wahrscheinlich sofort in Partitur. Bei einem solchen Improvisieren konnte es schon geschehen, daß Schubert, wie im Revisionsberichte konstatiert wurde, den Zusammenhang der Tonalität verlor und sich verirrte. Gleich frisch und unbefangen trat Schubert an die Komposition seiner Lieder heran. Auch hier finden sich Fälle, wo die Taktart oder die Tonart bei Beginn der Arbeit noch nicht sicher festgestellt war. Den »Frühlingstraum« (in der »Winterreise«) wollte Schubert anfänglich in G-Dur niederschreiben. Erst, nachdem das Vorspiel komponiert war, entschloß er sich für eine hellere Tonart: A-Dur. »Er schritt also auch hier an die Ausführung eines Kunstwerkes, bevor er eine bestimmte Vorstellung von dessen Inhalt und Charakter hatte, und trug kein Bedenken, eine höhere Tonart zu wählen, sobald er gewahr wurde, daß die ursprüngliche dem in seinem Geiste sich nach und nach ausgestaltenden Charakter des Stückes nicht entsprach. Zeugt das eine für die Unmittelbarkeit seines Schaffens, so darf das andere bei der Beurteilung der Transponierungen, die seine Lieder noch zu seinen Lebzeiten erfuhren, nicht außer acht gelassen werden« (Revisionsbericht). Zu den meisten dieser Lieder entwarf Schubert in größter Schnelligkeit die Melodie, die meist schon in

allen Details feststand; gleichzeitig notierte er markante Begleitungsfiguren oder solche Stellen, die harmonisch wichtig waren. Sodann schritt er gleich an die Ausarbeitung. Wenn ihm die so erarbeitete Form nicht genügte, warf er das ganze Gebilde in den Schmelztiegel, um es nochmals umzugießen (ähnlich mußte Goethes »Werther« 1782 »in seinen Mutterleib zurückkehren«). Der »Erlkönig« und die »Forelle« existieren sogar in vier voneinander abweichenden Lesarten. Ein einziges Werk, »Der Gesang der Geister«, scheint beethovenisch, das heißt ruckweise, in wiederholten Ansätzen entstanden zu sein. Es wurde 1816 als Lied mit Klavierbegleitung entworfen, 1817 für vier Männerstimmen gesetzt, im Frühjahr 1820 als Männerchor mit Klavierbegleitung und im Winter desselben Jahres mit der Begleitung tiefer Streicher komponiert. Immer mehr breitete sich dieses Werk aus, immer mehr wuchs es in die Höhe und Tiefe.

Der »Freischütz«-Komponist Weber skizzierte die wichtigsten melodischen Linien. »Ein einmal gereiftes Musikstück stereotypierte sich in seinem Geiste in unvertilgbaren Zügen, so daß die Instrumentation sozusagen zur Kopistenarbeit für ihn wurde und aus den so überaus unvollkommenen Skizzen, ohne irgendwelche Zwischenarbeit, die fehlerlosen Partituren, von den Flötenstimmen bis zum Baß vollständig, wie in Kupfer gestochen, sauber geschrieben aus seiner Feder hervorquellen konnten. Aus dieser Form der geistigen Funktion bei der Komposition erklärt sich auch die enorme Quantität von Arbeit, die er zeitweilig zu bewältigen imstande war. — So ist der ganze vollständige erste Akt

der ‚Euryanthe' in zwölf Tagen, während denen Weber noch dazu von Hosterwitz aus seinen ganzen Dienst in Dresden besorgte, der zweite in dreizehn, der dritte in fünfzehn Tagen instrumentiert. Tage, an denen er zwölf und dreizehn, ja vierzehn Seiten dieser reichen Partitur bearbeitete, finden sich nicht selten in seinen Tagesnotizen verzeichnet. Die gesamte Ausführung der ganzen Oper nach den Skizzen hat nicht mehr als sechzig Arbeitstage in Anspruch genommen.«

Interessante Einzelheiten sind uns auch über die Art des Skizzierens bei Richard Wagner bekannt. Richard Wagners herrschende Begabung ist die des Dramatikers. Aus starken inneren Erlebnissen und heftigen inneren Kämpfen gestaltete sich ihm das Bühnenbild, das er zuerst in einer ausführlichen Prosaskizze schilderte, die später in Versen ausgeführt wurde. Schon während er die Verse abfaßte, klang es in ihm. »Die musikalischen Phrasen«, schrieb er, als er am »Jungen Siegfried« arbeitete, an Uhlig, »machen sich aus diesen Versen und Perioden, ohne daß ich mir nur Mühe drum zu geben habe; es wächst alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive wie den Fafner.« Ähnlich heißt es, als er an die Komposition des »Nibelungenringes« schritt, in einem Brief an Liszt, die Musik werde ihm sehr leicht vonstatten gehen, denn sie sei »nur Ausführung von etwas bereits Fertigem«. Die Kompositionsskizzen sind wie sämtliche Entwürfe Wagners bis zum dritten Akt »Siegfried« vorherrschend einzeilig, auch in den kompliziertesten Teilen der dramatischen Dichtung. Auf der zweiten, leer gelassenen Notenzeile werden da und dort Akkord-

folgen notiert oder Angaben für die Instrumentierung. Sobald Wagner diese mit Bleistift geschriebenen Skizzen ausarbeitete, führte er die Partitur ohne jede Korrektur aus. Ein Schreibfehler oder ein Tintenklecks genügten, um das angefangene Blatt zu verwerfen. Besonders genau sind wir über die Art und Weise unterrichtet, wie Wagner die »Meistersinger« skizzierte. Wendelin Weisheimer erzählt, wie Wagner bei seinen Spaziergängen charakteristische Motive vor sich hinsummte, »die nächsten zwei Tage gingen noch darauf, bis Wagners Häuslichkeit so weit in Ordnung war, daß er daran denken konnte, ernstlich die Feder anzusetzen. Am Flügel sitzend schrieb er vor allem nun die Einleitung der ‚Meistersinger' in Form einer sehr genauen Skizze auf, welche wie ein Klavierauszug aussah, aber schon alle Verdoppelungen und Füllstimmen enthielt, wie er sie für Orchester auszuführen beabsichtigte. Er sagte: ‚Je genauer die Skizze, desto leichter und sicherer die Instrumentation.' ‚Die Jugend begeht sehr häufig den Fehler, daß sie zu flüchtig arbeitet.' ‚Eigentlich sollte man, um recht genau zu sein, jedem der Blasinstrumente ein eigenes System geben.' ‚Das Zusammenschreiben von je zwei Holzblasinstrumenten auf ein System ist für die freie Entfaltung der Stimmenführung oft sehr nachteilig.' Um nun eine möglichst genaue Skizze zu erhalten, zog er bei der Anfertigung derselben stets das Klavier zu Rat: der wirkliche Klang war einzig für ihn ausschlaggebend, nicht der gedachte. Drum brachte er keine Akkordverdoppelungen oder Modulation eher zu Papier, als bis er sie gehörig geprüft und sich von ihrem Wohlklang überzeugt hatte. Er mußte also beim Entwurfe in nächster

Nähe des Instruments sein. Um dies am bequemsten zu erreichen, ließ er den Deckel seines Flügels bis vorn über die Tasten hinaus zugeklappt, so daß er bequem darauf schreiben konnte, während er darunter mit der linken Hand einzelne Akkorde anschlug oder auch mit beiden Händen so lange probierte, bis er mit der fraglichen Wendung im reinen war, die er dann sofort zu Papier brachte, ohne erst aufstehen und sich an einen Tisch setzen zu müssen. Infolge dieser bedächtigen Art des Entwerfens rückte er naturgemäß nicht allzu schnell von der Stelle. Was aber aufgeschrieben stand, stand fest, sogar so fest, daß er selten mehr eine Änderung vorzunehmen hatte. Und kam es dann zum Instrumentieren, so ging ihm dies um so leichter und schneller von der Hand. Wie er nun sagte, brachte er da ohne sonderliche Anstrengung täglich etwa sechs Partiturseiten fertig.«

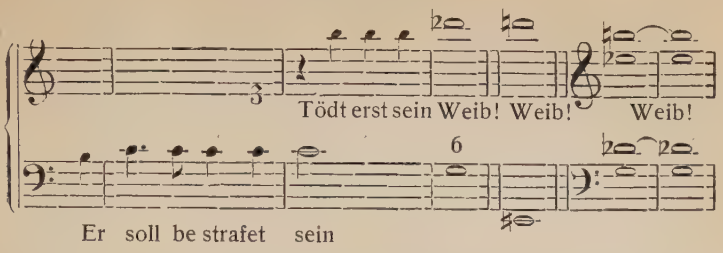
Johannes Brahms skizzierte seine Lieder in der Art, daß er die Singstimme und den Baß eintrug und da und dort eine Baßbezifferung und wichtige Begleitungsmotive beigab. Für seine Instrumentalwerke legte er eine Klavierpartitur an, in die er die Stimmen eintrug, wobei die markantesten Instrumente bereits angegeben wurden. Hugo Wolf arbeitete, wie Brahms, während seiner Spaziergänge. Abends wurde das so Eingeheimste mit Bleistift skizziert und meist schon aus dieser Bleistiftskizze, an welcher nur selten etwas zu ändern war, das neue Lied den Freunden gesungen. Karl Goldmark, der große Orchesterkolorist, entwirft für seine Werke eine kleine Partitur, in welche die Hauptstimmen eingetragen werden. Dann erst geht er an die Ausarbeitung des so Skizzierten.

Wenn wir die bunte Reihe dieser Schilderungen durchmustern, kommen wir zu folgendem Ergebnis: Die Art und Weise, wie Musiker skizzieren, ist abhängig von der Art und Weise der inneren Durchführung, des Kompositionsprozesses. Eine Skizze Mozarts, Bachs, Händels ist etwas anderes als eine Skizze Beethovens. Bei jenen ist der größte Teil der künstlerischen Arbeit ein ununterbrochener, ungehemmter innerlicher Prozeß. Mit größter Sicherheit geht die Umwandlung der aus dem Unbewußten aufwachsenden Gestaltungen vor sich. Was in Skizzenform ans Tageslicht tritt, ist ganz ausgereift, abgeklärt, durchdacht und empfunden. Ähnlich arbeitet Schubert, der, ohne lange innere Vorbereitung, während des Schreibens erfindet. Anders ist es bei Beethoven, dessen skizzierende Tätigkeit später besonders analysiert werden muß. Hier vollzieht sich der größte Teil des Kompositionsprozesses auf offener Bühne, nicht im Halbdunkel, sondern bei grellster Beleuchtung. Es ist schon öfters auf das Eruptive des Beethovenschen Schaffens hingewiesen worden und auf die große Schwierigkeit, welche sich der künstlerischen Bändigung dieser Elementargewalten in den Weg stellte. Jetzt muß überdies noch auf das Unstete, Flackernde, Krisenhafte des Beethovenschen Schaffens aufmerksam gemacht werden. Immer wieder muß Beethoven das, was aus dem Unbewußten mit jäher Gewalt emporgeschleudert wird, hinabdrängen, hinunterstoßen. Immer wieder muß der Formenguß aufs neue unternommen werden. Bei einer solchen Art des Schaffens ist die Gefahr immer groß, daß die Massen in der Kälte der bewußten Welt erstarren und unausgeformt liegen bleiben, mächtige Torsi, wie so viele

Werke Michelangelos. Weil aber Beethovens Schaffen sich in seinen Skizzenbüchern vor aller Augen vollzieht, erhält man hier die lehrreichsten Einblicke in die Geheimnisse des Produzierens. Die Vorgänge, die sich bei anderen großen Künstlern hinter der schützenden Umhüllung des Unbewußten abspielen, werden bei ihm von Zeit zu Zeit sichtbar. Wer würde, wenn er die Skizzen Beethovens studiert, daran zweifeln, daß alle diese Musikbrocken und Musiktrümmer durch die Gewalt leidenschaftlicher Affekte an die Oberfläche heraufbefördert wurden? Aber ganz ähnliche seelische Erregungen sind die treibenden Kräfte des musikalischen Schaffens bei Mozart und Schubert, nur verlieren sie viel von ihrer Heftigkeit, dem Plötzlichen und Überraschenden, weil sich bei jenen wundervoll organisierten Künstlern die Erregung in ihrem Unbewußten rasch musikalisch ausbreitet. Nur in den Melancholien und Stimmungsschwankungen eines Mozart, Schubert und Händel gewahrt man, daß auch sie dem Andrang stürmischer Affektmassen ausgesetzt gewesen sind.

Durch das Studium der Skizzen erhält man also wertvollen Aufschluß über die Triebkräfte des musikalischen Schaffens und die besonderen Anlagen der großen Musiker. Man erhält aber auch Aufklärung über wichtige Bedingungen der künstlerischen Durchführungsarbeit.

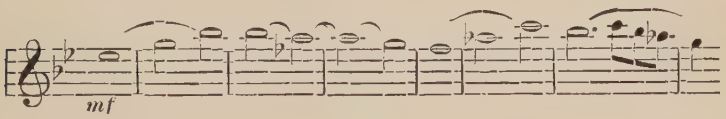
Alle Eigenheiten der Phantasiearbeit der großen Musiker zeigen sich in den Skizzen deutlicher als in dem vollendeten Werke. Man sehe z. B. die Skizze an, mit der Beethoven die berühmte Stelle: »Töt erst sein Weib« im »Fidelio« entwirft:



Es ist hochinteressant, wie Beethoven hier die Dissonanz schrittweise verschärft, wie sich die nächste, bedeutend schroffere hereinschiebt. Nichts ist für die Energie der Beethovenschen Phantasietätigkeit bezeichnender.

Oder ein anderes: Im ersten Entwurf der B-Dur-Symphonie von Schubert (1814) hatte das zweite Thema des ersten Satzes folgende Gestalt:

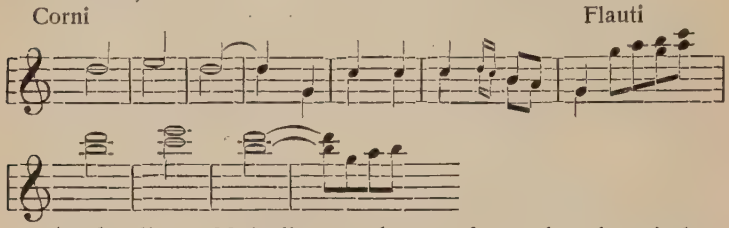
In der vollendeten Symphonie hat es folgende Gestalt angenommen:



Es ist also doppelt so breit geworden und E. Mandyczewski bemerkt in seinem Revisionsbericht: »Im Gegensatz zu dem stets nach Knappheit im Ausdruck ringenden Beethoven zeugen die Änderungen, die Schubert in seinen Kompositionen vornahm, fast durchweg von

dem Behagen, das er an einer breiteren, behaglicheren Ausdrucksweise fand, welche sich über den darzustellenden Inhalt nicht ausführlich genug ergehen lassen kann.« In einer solchen Änderung steckt der ganze Schubert, der auch in seiner Symphoniemusik seine »Schwammerl«-Natur nicht verleugnet hat.

Ein ähnlicher Zug ist es, wenn Schubert in der großen C-Dur-Symphonie in der Skizze, als er den zweiten Hauptgedanken des letzten Satzes entwarf, notiert:



Auch diese Melodie wuchs, sofort als sie niedergeschrieben war, in die Breite, so groß ist die Schubertsche Musizierseligkeit gewesen.

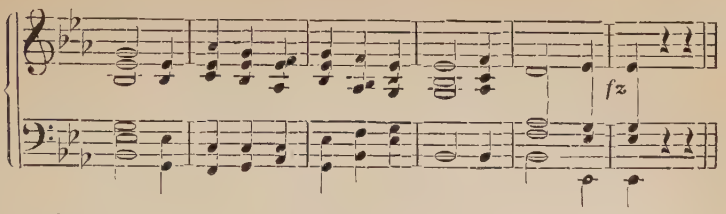
Und nun ganz allgemein gesprochen: Der Zweck, der mit der Abfassung von Skizzen verfolgt wird, ist ein doppelter.

Erstens will der Künstler skizzierend nachsehen, wie weit die Arbeit des Unbewußten gediehen sei. Er will wissen, was getan ist, wie weit das künstlerische Formen seinen inneren Phantasiebildern nachgekommen ist. Er tritt einen Moment von dem Werke zurück und betrachtet es gleichsam als Mann aus dem Publikum. Größere Formenzusammenhänge haben sich hergestellt, aber die Phantasie hat in voller Freiheit gearbeitet, ohne Zwang und ohne Stachel. Sie hat sich gehen lassen, hat sich deshalb oft mit Andeutungen begnügt, Details

noch nicht zur vollen Schärfe herausgemeißelt. Überdies hat sie sich schwärmerisch ergangen, die Hauptgedanken haben verwandte Bildungen nach sich gezogen, die unnützen Platz einnehmen. Da heißt es also zusammendrängen, zusammenpressen. »Vergessen Sie nicht: die Feder ist nicht nur zum Schreiben da, sondern auch zum Streichen,« pflegte Brahms zu sagen. All dies überschaut der Künstler prüfend und gibt dem Unbewußten weitere Befehle und Anordnungen, wie ein großer Herr seinem Gesinde. Denn dies ist der zweite, wichtigere Zweck des Skizzierens: Die Skizze setzt die Phantasie in Bewegung. Sie wirkt auf das Schaffen zurück, ist ein wichtiges Stimulans. Die Frage des Malers Conti in Lessings »Emilia Galotti«: »Oder meinen Sie, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?«, muß man kurzweg mit »Nein« beantworten. Ein Redner wird man nicht dadurch, daß man in der Phantasie eine Menschenmenge vor sich sieht. Man kann phantasierend täglich die schönsten Reden halten und wird, vor ein wirkliches Publikum gestellt, stammeln. Wie viele Einfälle gestalten sich dem echten Redner erst im Reden, aus der Stimmung seiner Zuhörer heraus, aus einem Zuruf! Ebenso kann einer die schönsten Bilder in seinem Inneren hegen, aber er ist kein Maler, da die echte malerische Phantasie sich erst in der Umsetzung dieses inneren Bildes in einen äußeren Stoff entwickelt. Jeder Künstler weiß, wie sehr die Arbeit im Material, das Entwerfen, Probieren inspiriert. Durch den Erzguß und die besonderen Bedingungen dieses Materials sind die griechischen Skulpturen zu Stellungen, Bewegungsmotiven

geführt worden, von denen die Meister, die in Marmor arbeiteten, keine Ahnung hatten. Oder ein anderes Beispiel: Michelangelo hatte seine Phantasie durch die Arbeit am Marmorblock erzogen. Deshalb hat er auch als Maler seine Figuren in großen Massen zusammengehalten, ihnen mächtige Umrisse und die Bewegungen plastischer Gestalten gegeben. Immer inspirierte ihn sein Lieblingsmaterial: der Marmor, und Vasari erzählt, daß er die geschmeidigere Bronze nicht leiden mochte[1]). Ist es nicht jedem, der Verse gemacht hat, bekannt, wie der Zwang eines Reimes zu neuen Ideen führt? Erst die Arbeit in einem bestimmten Material setzt die Phantasie in Bewegung, macht sie geschmeidig, gibt ihr Schwung, ruft Einfälle hervor und man muß skizzieren und entwerfen, um Phantasie zu bekommen. Das gilt auch für den Musiker. Melodien, Harmonien und Rhythmen, die auf dem Papiere stehen, bringen die musikalische Phantasie in Schwingungen, ähnlich der Berührung mit lebendem Tonmaterial, wenn ein Komponist am Klavier phantasiert. Für den dritten Satz seiner Klaviersonate in A-Moll entwarf Schubert folgende Skizze:

[1]) Dem Bildhauer Heu verdanke ich auch die Bemerkung, daß die Ägypter, welche in Holz und Fayence die realistischesten Kunstwerke schufen, durch die Härte des Granites zu dem hieratischen Stil ihrer Bildwerke inspiriert wurden.



Das ist schon echt Schubertsche Musik, aus dem Klavierklang heraus gedichtet und pikant durch die Aneinanderreihung einer dreitaktigen, viertaktigen und fünftaktigen Phrase. Als Schubert dies vor sich sah, gestaltete sich ihm aus dem harmonisch Erfundenen erst eine Melodie, die warme, beseelte Liedmelodie, die er schrieb:

Wäre Schubert zu dieser Liedmelodie gelangt, wenn er nicht vorher die Takte skizziert hätte, in deren Harmonien die Melodie latent enthalten war?

Solche Beispiele ließen sich noch in Menge anführen. Keines Künstlers Phantasie ist reich genug, als daß sie nicht der Belebung von außen bedürfte, wie sie durch das Skizzieren bewirkt wird. Jeder von uns hat es schon erfahren, daß er zu seinen besten Gedanken erst gelangte, wenn er sich einem Freunde gegenüber aussprach. Dieser mußte nicht reden, nur zuhören. Die Anregungen, Einfälle kamen durch das Sprechen. Ein solcher Freund ist dem Künstler die Skizze und darum kann er ihrer nicht entbehren.

XI.

Mit den Ausführungen über die Skizze haben wir schon das Gebiet der organisierenden Arbeit, der künstlerischen Durchführung, des Kompositionsprozesses betreten. Im Zusammenwirken unbewußter und bewußter Tätigkeit wird das Kunstwerk von seinen ersten, oft unbedeutenden und gestaltlosen Anfängen zu seiner Vollendung geführt. Phantasie, Wille, Verstand, Leidenschaft: Herz und Kopf müssen zusammenwirken, damit Schönes geschaffen werde, das den Menschen erhebt und über sich selbst hinaufträgt.

Es handelt sich dabei um folgendes:

Das innere Phantasiebild muß sich ausbreiten und aufhellen. Alles Halbgeformte, Unklare, Halbschlächtige muß bestimmte, festumrissene Gestalt annehmen und im Ganzen der innigste Zusammenhang aller Teile hergestellt werden. Das vollendete Kunstwerk soll den größten Reichtum an Einzelheiten mit größter Ökonomie des Ganzen verbinden, größte Freizügigkeit der Phantasie mit strengster Logik. Es soll willkürlich wie ein Traum sein und zusammenhängend wie das System des römischen Rechtes oder ein philosophisches Lehrgebäude. Diese Geschlossenheit kann nur hergestellt werden, wenn der Künstler die Affektwelt des Unbewußten so beherrschen und leiten kann, daß sie sich über das ganze

Kunstwerk hin gleichmäßig verteilt und ausbreitet. Alles muß bewegt, leidenschaftlich empfunden sein; es darf keine leeren Stellen geben und keine überfüllten, keine kalten und keine überhitzten. Die tiefinnerliche Erregung des Künstlers muß das Ganze durchziehen, das Ganze tragen, das Ganze beseelen. Wenn man beim Anhören klassischer Werke, selbst dort, wo sie wie Wetterstürme toben und wie Vulkane Feuergarben ausschütten, das sicherste Gefühl hat, so ist es, weil man in keinem Augenblick von der Furcht befallen wird, daß der Künstler diese Ausbrüche nicht beherrsche. Wenn im »König Lear« Regengüsse niederprasseln, alle Elemente im Aufruhr sind, Lear gräßliche Flüche in die Weite brüllt, Edgar Wahnsinnsreden führt und der Narr bittere Weisheiten spricht, so hat man dennoch das Gefühl: Es ist ein Spiel. Und wenn in Beethovens Werken die Leidenschaften durcheinandertosen, empfindet man immer, daß der Künstler sie besänftigen könne, wie Poseidon das hohlaufbrausende Meer. Die klassischen Künstler gleichen den großen Feldherren, die, mag es in der Schlacht noch so wild hergehen, immer einige Reserven bereit stehen haben. Man höre zum Beispiel die Schlußakkorde der fünften Symphonie Beethovens. Nach all den leidenschaftlichen Tumulten, den ergreifenden Melancholien, den strahlenden Siegesmärschen, welche ungebrochene Kraft, welch mächtiger Griff!

Das Mittel, welches den Künstlern die Möglichkeit bietet, ihre Affekte und Leidenschaften zu disziplinieren und zu beherrschen, ist das Handwerk oder das Handwerk in seiner persönlichen Durchseelung: die Technik.

Alles Kunstschaffen setzt eine Arbeitskraft und Willens-

anstrengung ersten Ranges voraus. »Wie viel Handwerk die Poesie fordert, wenn die guten Leute es nur wüßten,« sagte Goethe und da nennt er jene Kunst, wo das Werkzeug zur Bewältigung des Stoffes jedem Menschen von Natur aus mitgegeben ist. Um wie viel mehr Arbeitsaufwand verlangen jene Künste, wo schon die Beherrschung des Materials langjährige Studien erfordert. Skulptur, Malerei und Musik sind große Arbeitsgebiete, wo man jeden Handgriff lernen muß, wenn man etwas schaffen will. Hier ist mit der Dreistigkeit des Dilettanten nichts getan, denn auch das schaffensstarke Talent muß hart ringen und sich's sauer werden lassen, bevor es sein inneres Phantasiebild gestalten lernt. Beethoven stand schon auf der Höhe seiner Meisterschaft, als er immer wieder von neuem das »Wohltemperierte Klavier« Johann Sebastian Bachs vornahm und Werke Händels und Phil. E. Bachs eigenhändig abschrieb, um sie zu studieren. Mozart lernte als berühmter Mann aus den Händelschen Chorwerken für sein »Requiem«. Wie hat Haydn umzulernen begonnen, als er Mozartsche Quartette kennen lernte, und bevor Schubert seine Meisterstreichquartette in D-Moll und G-Dur schrieb, hat er eine ganze Reihe von Streichquartetten komponiert, mit denen man erst durch die Gesamtausgabe bekannt gemacht wurde. Die größten Meister haben keinen Augenblick ihres Lebens geruht, um immer tiefer in die Geheimnisse des Handwerks einzudringen, sie, die schon in der Jugend mit wunderbarem Ernste unermüdlich studiert und probiert haben. Erst das Handwerk gab ihnen die Macht, die Affekte des Unbewußten in künstlerische Form umzuwandeln und ihre große Fruchtbar-

keit erklärt sich dadurch, daß sie diese Umwandlung mit großer innerer Sicherheit vollzogen. Denn es ist nicht zu vergessen: wenn das Phantasiebild heraustritt aus dem Dunkel des tieferen Seelenlebens und mit dem äußeren Material zusammenstößt, in das es sich hineinarbeiten soll, gibt es immer einen Stoß, der den ungeschulten Künstler aus seinen schönsten Träumen weckt. Schumann, der mit der musikalischen Technik erst vertraut wurde, nachdem seine Phantasie bereits üppig aufgeblüht war, und der den Apollonier Mendelssohn wegen der Formsicherheit seines musikalischen Bildens so sehr verehrte, gesteht es offen: »Meine fatalste Krise war jener Mittelzustand zwischen Kunst und Natur: feurig, wie ich stets auffaßte, mußte ich jetzt alles langsam und deutlich nehmen, da mir's überall an Technik gebrach; nun entstand ein Stocken, eine Steifheit, daß ich irre an meinem Talente wurde; glücklicherweise dauerte diese Krisis nicht lange.«

Es gibt deshalb keinen bedeutsamen Künstler, der nicht vom Handwerk groß gedacht hätte, und ich setze eine Reihe dieser wichtigen Aussprüche hierher, die in ihrer Gesamtheit einen kleinen Kodex des Kunstwissens bilden:

»In der Nähe gesehen soll auch der beste Künstler sich nicht vom Handwerker unterscheiden. Ich hasse das Lumpengesindel, das kein Handwerk haben will und den Geist nur als eine Feinschmeckerei gelten läßt.«
Friedrich Nietzsche in den Erinnerungen von Deußen.

»Jetzo sehe ich täglich mehr, wie eine anhaltende mechanische Übung endlich uns das Geistige auszudrücken fähig macht, und wo jene nicht ist, bleibt

es eine hohle Begierde dieses im Flug schießen zu wollen.« Goethe, Briefe an Frau v. Stein.

»Vom Handwerk kann man sich zur Kunst erheben, vom Pfuschen nie.«

Goethe, Werke XXVII, 343.

»Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist: daß gerade das Genie, das angeborene Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte seine beschränkte Sonderheit an die Stellen des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe unter dem Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbständigkeit zu beschönigen.«

Goethe, »Wilhelm Meister«.

»Man darf bei der Kunst voraussetzen, daß sie gleichfalls nach Regeln ausgeübt werden müsse, obgleich diese Regeln nicht wie die eines Handwerkers durchaus anerkannt und die Gesetze der sogenannten freien Künste nur geistig und nicht bürgerlich sind.«

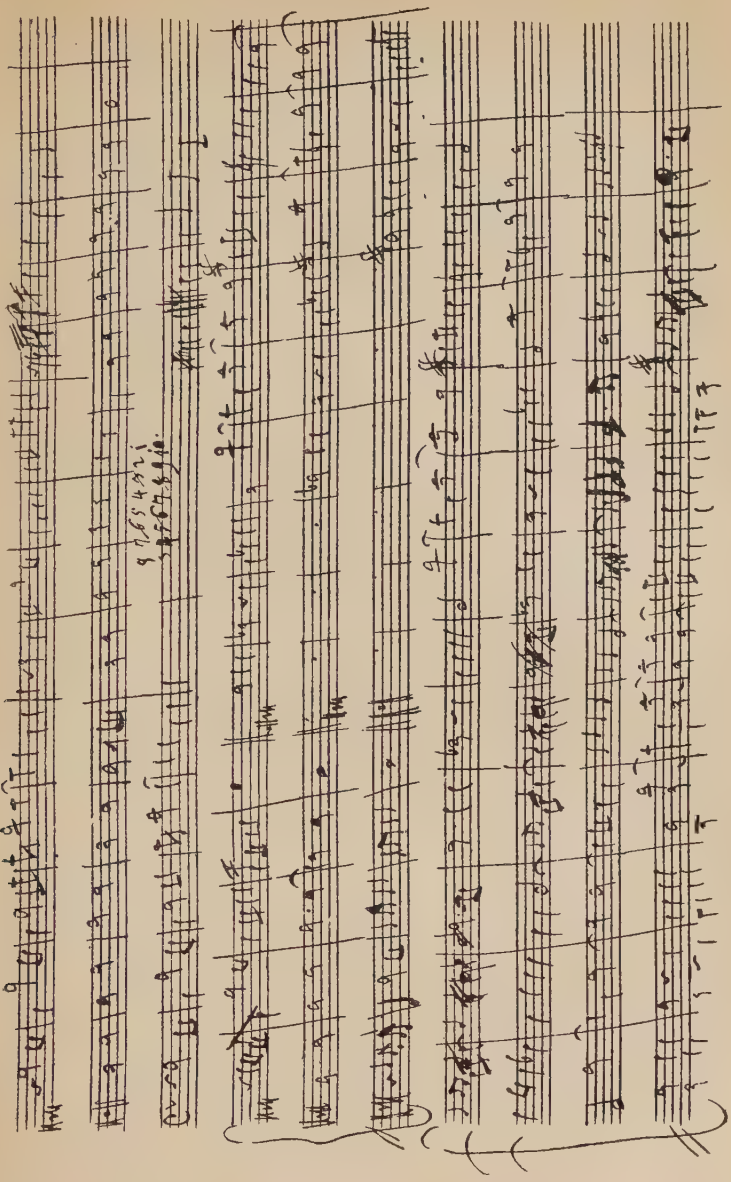
Goethe, »Über Dilettantismus«.

»Wer nicht das Mechanische vom Handwerk kennt, kann nicht urteilen: den Meister kann niemand und den Gesellen nur der Meister meistern.«

Goethe, »Gespräche mit Eckermann«.

»Allem Leben, allem Tun, aller Kunst muß das Handwerk vorausgehen, welches nur in der Beschränkung erworben wird. Eines recht wissen und ausüben gibt höhere Bildung als Halbheit im Hundertfältigen.«

Goethe, »Wilhelm Meister«.



Mozart, Studien im doppelten Kontrapunkt und Versuch eines Kanons.

»Sich auf ein Handwerk zu beschränken, ist das Beste. Für den geringsten Kopf wird es immer ein Handwerk, für den besseren eine Kunst.«

Goethe, »Wilhelm Meister« (Werke XXII, 33).

»Es ist mehr Positives, das heißt Lehrbares und Überlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt, und der mechanischen Vorteile, wodurch man die geistigsten Effekte — versteht sich immer mit Geist — hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiß, ist vieles im Spiel, was nach Wunder was aussieht.«

Goethe, »Italienische Reise«.

»Ich wäre zuweilen unphilosophisch genug, alles was ich von der Elementarästhetik weiß, für einen empirischen Vorteil, für einen Handwerksgriff hinzugeben.«

Schiller (mitgeteilt im Briefwechsel Goethe-Zelter).

»Wenn, das Tote bildend zu beseelen,
Mit dem Stoff sich zu vermählen,
Tatenvoll der Genius entbrennt,
Da, da spanne sich des Fleißes Nerve,
Und beharrlich ringend unterwerfe
Der Gedanke sich das Element.
Nur den Ernst, den keine Mühe bleichet,
Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born;
Nur des Meißels schwerem Schlag erweichet
Sich des Marmors sprödes Korn.«

Schiller, »Das Ideal und das Leben«.

»Man muß tief in eine Kunst gedrungen sein, um die Anfangsgründe wohl zu besitzen.«

Diderot, »Rameaus Neffe«.

»Wenn Sie Dichtung nicht als Kunst mit ganz be-

stimmten Pflichten ansehen wollen, so lassen Sie es lieber bleiben.«

Jakob Burckhardt an Albert Brenner.

»Das Genie ist angeboren und geht dem Leben voraus; die Kunst muß gelernt werden und ist die höchste Aufgabe des Lebens für den, der Genie besitzt.«

Platen, »Aphorismen«.

»Jede Kunst schließt ein Handwerk in sich; das Handwerk der Kunst nenne ich den Teil derselben, der gelehrt und gelernt werden kann; wo das Handwerk aufhört, da beginnt erst die eigentliche Kunst. Gar mancher, oft nicht schlecht Begabte, bleibt lebenslang im dramatischen Handwerk stecken. Gleichwohl führt der Weg zur künstlerischen Vollendung durch seine Werkstätte und die glänzendsten Geister haben ihre Verachtung des Handwerks durch die Unvollkommenheit ihrer Kunstwerke bezahlen müssen.«

Otto Ludwig, »Shakespearestudien«.

»Wo immer die Kunst blühte, blühte sie auf dem fruchtbaren Boden des Handwerks.«

Fr. Th. Vischer, »Kritische Gänge«.

»Die Musikregeln sind das Handwerk der Komposition und lassen dem, der ihrer ganz mächtig, vollkommenen Spielraum, das Schöne mit Sicherheit von sich zu geben.«

Zelter, Briefwechsel mit Goethe.

»Das Technische einer Kunst muß eigentlich in frühen Jahren ordentlich gelernt werden. Regt sich erst der Geist von innen heraus, so muß die Sorge für äußere Darstellung beseitigt sein, und wer das schöne Handwerk kennt, wird gestehen, daß es gleichsam dem Dichter

hilft, denn es ernährt die Lust und macht den Trieb frei.«

Zelter, Briefwechsel mit Goethe.

»Die Meisterregeln lernt beizeiten,
Daß sie getreulich euch geleiten.«
Richard Wagner, »Meistersinger«.

»Die Technik ist das wachsende Eigentum aller Künstler seit dem Dasein der Kunst: sie ist zu empfangen, zu erlernen und anzueignen. Das, was durch die Technik darzustellen ist, ist allerdings nicht zu erlernen.«

Richard Wagner, »Entwürfe, Gedanken und Fragmente«.

So sprechen die größten Künstler, die Unsterbliches geschaffen haben, jeder aus seiner Erfahrung und aus seiner Arbeit heraus. Wir wollen diese Aussprüche noch nachhallen lassen.

Allen Künstlern ist die Überzeugung gemeinsam, daß nur der Weg übers Handwerk zum Kunstschaffen führe. Unmöglich wäre es, wie Dilettanten und geistreiche Manieristen meinten, vom geistigen Ende sich der Kunst zu nähern. Dasselbe lehrt eine kurze Erwägung: Künstlerisch bilden heißt: die Regungen des Unbewußten zu Formen verwandeln, jedoch alle Affekte wirken stoßweise. Sie lodern auf und sinken wieder zusammen. Sie haben eine große Energie, sind aber nicht von Dauer. Ein Künstler, der auf solche leidenschaftliche Ausbrüche, auf eine besondere Innigkeit der Stimmung warten würde, um die innere Erregung im Kunstschaffen zu entladen, wäre sehr rasch wieder von der Inspiration verlassen. Da kommt ihm nun das Handwerk zur Hilfe. Indem

es dem Künstler einen Teil der formenden Arbeit abnimmt, bedarf er keines so großen Phantasieantriebes. Er erspart an Kraft, kann mit seinem inneren Reichtum haushalten, ihn besser ausnützen. Wo ein Künstler, dem es an technischer Sicherheit fehlt, mit allen seinen reichen Ideen und intensiven Stimmungen wenig leistet, dort wird ein geschulter Künstler, auch mit wenig Phantasiestoff, viel zustande bringen. Er wird, da das Handwerk einen Teil der Lebenssorgen des Künstlers auf sich nimmt, stetig und sicher arbeiten und die große Fruchtbarkeit der genialen Musiker erklärt sich daraus, daß ihre Phantasie sich frei und unbeschwert bewegen konnte, da das Handwerk die Hälfte der Arbeit verrichtete. Nur so ist es begreiflich, daß Händel sein Oratorium »Israel in Ägypten« in zwei Wochen schrieb oder Schubert an einem Tage (15. Oktober 1815) acht, vier Tage später sieben Lieder komponieren konnte. Große Künstler gleichen eben dem Unternehmer, der die Pläne im großen entwirft und bei der Ausführung viele Hilfskräfte für sich arbeiten läßt. Allein die Verläßlichkeit des Handwerks bringt noch anderen Gewinn. Kunstschaffen heißt auch: Schaffen aus einer geistigen Einheit heraus. Große Kunstwerke sind innerlich stark verklammert; im Größten und Kleinsten muß alles verbunden sein und sich gegenseitig stützen und tragen. Der Künstler, der sich nur auf die Kraft der Affekte verließe, würde niemals zu dieser Einheit gelangen, denn die Unberechenbarkeit dieser Wildbäche spottet aller Künste des Ingenieurs. Der Künstler muß die Fähigkeit haben, die heranbrausenden Wassermassen zu verteilen, dahin und dorthin zu lenken. Dies kann er nur, wenn ihm das Gefühl der Überlegen-

heit niemals verloren geht, wenn er, durch den heranbrausenden Schwall nicht verwirrt, seine Anordnungen trifft. Die innere Sicherheit gibt ihm das Handwerk, welches ihn gelehrt hat, jede innere Erregung in Klänge und Harmonien umzuwandeln, so daß er durch keinen plötzlichen Ausbruch außer Fassung gebracht wird. Dies hat Nietzsche gemeint, wenn er in seiner großartigen Weise gesagt hat, daß Werke großen Stils nur entstehen, wenn das Schöne den Sieg über das Ungeheure davonträgt.

Nur das Handwerk gibt Bürgschaft, daß durch den Prozeß des Kunstschaffens Schönes entstehe. Niemals würden sich die Menschen den leidenschaftlichen Erregungen der Musik aussetzen, wenn sie nicht durch alle Zauber der Sinnlichkeit dazu verführt würden, sieht man doch, daß die Menschen im Alltagsleben alle Energie aufbieten, um sich der Einwirkung starker Affekte zu entziehen. In der Musik verwandeln sich die Gefühlstumulte in Wohlklang und tönende Form und ziehen durch die Tore sinnlichen Vergnügens in die Seele des Menschen ein. Erst dann nennen wir ein Tonstück schön [1]), wenn es allen Stimmungsgehalt auflöst in bezaubernden Klang, in Harmonien, welche durch die Natürlichkeit ihrer Verknüpfung uns fesseln, in Rhythmen, die uns mitreißen und beleben, in Maße und Verhältnisse der Form, die uns mit Wohlgefühl erfüllen, in Melodien, die schon durch den Linienzauber berücken. Oder, um bei unserer Terminologie zu bleiben: wenn

[1]) Wir gebrauchen hier das Wort schön, ohne uns ins Gebiet der Metaphysik zu begeben, im weitesten Sinne, indem es auch die zwei Grenzfälle umfaßt, das Niedliche und das Erhabene.

all das, was aus dem Unbewußten hervorbricht, in einer Form erscheint, die unser Sinnesleben umschmeichelt, und das Kunstwerk dem bunten Regenbogen gleicht, der im Gischt eines Wasserfalles erschimmert. Ein Künstler, der sich den Elementargewalten seiner Empfindung ganz überließe, könnte bei besonderer Stärke seines Naturells überrumpeln, durch Wucht und Massenhaftigkeit niederwerfen, die Nerven erschüttern, allein man würde trachten, sich solchen Einwirkungen rasch zu entziehen und seine Werke nur von ferne anstaunen, wie die Grabbes, als barocke Schöpfungen einer fesselosen Künstlerseele. Nur das Handwerk, das dem Musiker die idealisierte Hörerfahrung vieler Jahrhunderte übermittelt, unterweist ihn, wie er sein inneres Phantasiebild mit allem Zauber der Sinnlichkeit ausstatten könne. Es führt ihn ein in die Feinheiten der Akkordverwebung, in die Freiheiten der Stimmführung, es lehrt ihn die Reize der Klangfarbe und ihrer Mischung und die Geheimnisse der Formenzusammenhänge. Erst mit diesem Wissen ausgestattet, kann er seine Phantasien in eine Gesetzmäßigkeit von Klängen verwandeln.

XII.

Das Handwerk ist der weitere Begriff, die Technik der engere. Die Technik ist Handwerk, das zum persönlichen Eigentum eines Künstlers geworden, Handwerk, das mit Phantasie, Seele und Geist erfüllt ist.

Jeder Künstler muß damit beginnen, die technischen Errungenschaften seiner Zeit sich zu eigen zu machen. Er wird sich auf die Schulbank setzen, um die Formen und Ausdrucksmittel der Musik seiner Tage durch Arbeit in seine Gewalt zu bekommen, und als Schüler aufnehmen, was durch Lehre übermittelt werden kann. Von Beethoven ist noch ein Teil der Übungsstücke erhalten, die er bei Haydn verfaßte — 245 Übungen im einfachen Kontrapunkt — und die Studien, die er bei Albrechtsberger niederschrieb; auch existieren noch die dicken Folianten Anton Bruckners, die er als Schüler Simon Sechters mit Noten bedeckte. So wichtig dieser Teil der künstlerischen Erziehung ist, die großen Künstler haben eine noch wichtigere geistige Aufgabe zu erfüllen. Sie müssen lernen, das Handwerk, das sie sich angeeignet haben, mit der besonderen Form ihrer Phantasie zu verschmelzen. Was geniale Künstler zu sagen haben, ist vor ihnen noch nicht gesagt worden, in ihnen steckt ein neuer Geist, der eine eigene Sprache spricht, die vor ihnen noch nie erklungen ist. Um all das mitzuteilen,

was in ihnen lebt, müssen sie, was ihnen an Handwerkslehre mitgeteilt wurde, durch die Kraft ihrer Phantasie umwandeln. Es erfolgt eine gründliche Verflüssigung des ganzen Handwerksstoffes, denn das Eindringen der persönlichen Ideenwelt in die überkommene Lehre gestaltet das ganze Handwerk von innen heraus um. Schon frühzeitig nimmt das, was große Künstler schaffen, eigene Züge an und es ist überaus interessant, wie sich die Eigenart der Künstler ankündigt, während sie noch Schüler ihrer Zeit sind. Von Mozart ist uns das Klavierbüchlein erhalten, das er als 8jähriger Knabe mit Studienstücken beschrieb. Es enthält ganz einfach-kindliche Stücke, die in die Atmosphäre reinster Naivität eingehüllt sind. Allein schon findet man Wendungen, die uns als echt Mozartsche Wendungen vertraut sind, und das Mozartsche Temperament bricht aus den schnellen Sätzen mit seiner ganzen Frische hervor. Von Schubert kennen wir die vierhändige Phantasie, die er im 13. Jahre schrieb; sie ist einfach in ihrer Struktur und wenig charakteristisch in der thematischen Erfindung, aber der romantische Schubertsche Klavierklang kündet sich schon in den ersten Takten an.

Bei Beethoven können wir schrittweise verfolgen, wie sein gewaltiges Phantasieleben sich in das Handwerk eingoß. Aus der Feder des 16jährigen Beethoven besitzen wir ein Trio für Klavier, Flöte und Fagott, welches das echte Gesellenstück ist. Ein Kammermusikstück, flüssig in der Form und in der Entwicklung der Gedanken, natürlich und klangvoll. Die männliche Haltung erinnert daran, daß wir es mit einem Beethovenschen Werke zu tun haben, allein kein einziger Zug geht über das Schulmäßige hinaus.

Vier Jahre später schrieb Beethoven seine »Kantate auf den Tod Josephs II.«, die vor 25 Jahren wieder ans Licht kam. Auch hier findet sich manche Partie, die sich nur sehr wenig über den Haydn-Salierischen Opernstil hinaushebt. Allein gleich am Eingange steht ein Stück, das schon alle wesentlichen Züge der großen Beethovenschen Kunst zeigt. Großartig ist das Pathos, das die kurze Orchestereinleitung entfaltet und wie diese ganz Beethoven der wunderbare Choreinsatz: ein zweimaliger ergriffener Pianoausruf: »Tot! Tot!« und dann, mit einer mächtigen Steigerung bis zum zweifachen Forte, ein langgezogener Schmerzensausruf: »Tot!« Schon dies ist echt dramatisch empfunden, wie alle großen Momente Beethovenscher Musik. Und wie mächtig ist die Fortsetzung durchgefühlt: Der Unisonoeinsatz des Chores: »Tot! stöhnt es durch die (von hier ab piano) öde Nacht« und noch einmal, als gälte es den Eindruck noch mehr zu vertiefen: »Die öde Nacht.« Ergreifende Töne schlägt diese Totenklage an, die unersättlich ist in neuen Ausbrüchen des Schmerzes und einen großartigen Moment durch den anderen ablöst. So ist es erschütternd, wenn der Chor in die Klage ausbricht: »Joseph der Große ist tot« und die Solostimmen sich gegenseitig zurufen: »Ist tot!« als könnten sie der Schreckenskunde nicht glauben. Der Text dieses Eingangschores, so schwülstig er auch ist, hat in Beethovens Seele den Widerhall starker Affekte erregt und dieser Ausbruch der Gefühle hat großartige Musikmassen mit sich gerissen. Auch die Totenklagen und Totenverherrlichung sind bei Beethoven das, was wir früher eine Phantasie oder Vision genannt haben, ein

besonders stark betonter Gefühlskomplex, ein zusammengewobenes Stück aus Vorstellungen, Affekten und Stimmungen, das im Unbewußten eine Sonderexistenz führt. So hat Beethoven schon in seinem Septett dem letzten Satz einen Trauermarsch vorausgeschickt; die As-Dur-Sonate Op. 26 enthält die bekannte Marcia sulla morte d'un eroe, die Beethoven viele Jahre später instrumentiert hat, und eine mächtige Totenklage stimmt Beethoven in der »Eroica« an. Nun ist es sehr interessant zu sehen, wie markante Stellen aus der Marcia funebre der »Eroica« in dem Klagechor der Kaiser-Josephs-Kantate schon vorgebildet sind. So die Takte, wo sich die musikalischen Phrasen der Celli und Bässe unter den Sextolen der zweiten Violine und Viola emporwälzen (Eroica, Takt 171).

In der Kantate auf den Tod Josephs II. beginnt die analoge Stelle (Takt 29) bei den Worten: »Und ihr Wogen des Meeres, heulet es durch eure Tiefen.«

Noch einer zweiten Stelle des »Eroica«-Trauermarsches

begegnet man schon in der Kaiser-Josephs-Kantate (Eroica-Takt 19 vom Schluß an gerechnet):

In der Kantate (Larghetto, Takt 69 bis 72):

Diese Vergleiche sind nicht auf müßiger Reminiszenzenjagd erbeutet worden. Die Verwandtschaft der musikalischen Stimmungen beweist, daß es ein und derselbe Empfindungskreis ist, dem beide Werke entstammen, daß hier Persönlichstes, innerlich Erlebtes ausgesprochen wird. Wenn Henrik Ibsen in seinem »Bund der Jugend« Selma sagen läßt: »Ihr zogt mich an wie eine Puppe, ihr spieltet mit mir usw.« und nach Jahren dieses Motiv in »Nora« weiterführt, so zweifelt wohl niemand daran, daß es ein Gedankenkomplex ist, aus dem beide Werke herausgewachsen sind. Die Musik kann Gedanken nicht aussprechen, wohl aber Empfindungen, welche der Untergrund des Gedankenlebens sind und die Wiederkehr typischer Motive ist auch in der Musik sehr zu beachten und genau zu studieren, wenn man die Probleme des künstlerischen Schaffens enträtseln will.

Noch ein zweiter Abschnitt der Kaiser-Josephs-Kantate muß zu diesem Zwecke analysiert werden. Die Kantate enthält nämlich eine Arie mit Chorbegleitung, deren erste Takte schon dem Musiker bekannt sind. Das Oboesolo, mit dem dieser Abschnitt anfängt (F-Dur $^3/_4$), findet sich notengetreu in dem Chorsatz des »Fidelio«: »Himmel, welch ein Augenblick,« und auch weiterhin stößt man bei jedem Schritt auf musikalische Wendungen aus jenem »Fidelio«-Chor. In dem Chorwerk des jungen Beethoven ist die schwungvolle und innige Melodie dieses Abschnittes durch den Text inspiriert: »Da stiegen die Menschen ans Licht, da drehte sich glücklicher die Erde um die Sonne und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit.« Die Ähnlichkeit der Empfindungen war es, die in Beethoven die verklungenen Melodien wieder hervorrief, als er den »Fidelio« schrieb.

Zu gleichen Bemerkungen gibt die »Kantate auf die Erhebung Leopolds II. zur Kaiserwürde« Anlaß. Diese Kantate schließt mit machtvollem Jubel, der bei den Worten: »Stürzet nieder, Millionen,« in folgender Weise zu Tönen geworden ist:

Die Ähnlichkeit mit der bekannten Chorstelle der »Neunten Symphonie« (»Ihr stürzt nieder, Millionen«) ist unverkennbar. Sie wird dort besonders deutlich, wo die Stimmen nachahmend einsetzen, wenngleich es mehr eine Ähnlichkeit der Stimmung als eine Ähnlichkeit der Noten ist. Auch hier hat das Aufrühren ähnlicher Stimmungen in Beethovens Seele aus der Tiefe seines Un-

bewußten verwandte Tonbilder zutage befördert. Beide Kantaten zeigen deutlich, wie Beethoven schon in Jugendwerken charakteristische Züge seines Genius aufweist, wo durch den Text seine Empfindungswelt im Innersten gepackt wurde. In solchen Momenten findet der 26jährige Melodien, Harmonien und orchestrale Wendungen, die ganz ihm angehören und in den Feuergluten seiner Affekte schmilzt das handwerksmäßig Gelernte. Die Beethovensche Technik bildet sich.

Fesselnd ist es auch, bei einem so mächtigen Erschütterer der Opernbühnen, wie es Richard Wagner gewesen, zu beobachten, wie er ringt und arbeitet, um zu seiner Technik zu kommen. Seine Jugendwerke zeigen, daß er der Operntechnik seiner Zeit in allen ihren Hauptrichtungen nachspürte, um sich kein Geheimnis der Theaterentwicklung entgehen zu lassen. Die romantischen Opern Webers und Marschners haben schon frühzeitig auf den Künstler eingewirkt. Dazu kam der große Theatereindruck der historischen Opern Meyerbeers und Halevys [1]) und die Bewunderung für das edle Pathos Spontinis. Von Bedeutung sind weiter die Impressionen gewesen, die die Opern Spohrs, Aubers und Bellinis auf Richard Wagner ausgeübt haben. Unter so verschiedenen, vielfach sich kreuzenden Einflüssen, zu denen noch die Einwirkung des »Fidelio« und der Werke Méhuls und Cherubinis kamen, mußte der große Opernreformator seinen Weg suchen. In der »Hochzeit der Feen« und dem »Liebesverbot« findet man aber schon wichtige dichterische Motive aus den späteren

[1]) Reminiszenzen aus der »Jüdin« Halevys findet man noch in der »Walküre«.

Werken Richard Wagners vorgebildet; charakteristische musikalische Züge dringen mit der Verwendung von Leitmotiven ein, ja auch das Werden der Wagnerschen Kunst der Instrumentation kann man genau verfolgen. Selbst in sehr frühen Werken stellen sich Motive und Melodien ein, die man in späteren Werken wieder antrifft, so findet man schon im »Liebesverbot« ein Salve Regina frommer Klosterfrauen, welches als »Gnadenmelodie« im »Tannhäuser« wiederkehrt. An solchen Stellen sieht man wie in Wagners Seele innere Erlebnisse nach Wort und Musik ringen, wenn sie auch noch nicht genug Kraft haben, um ein ganzes Werk aus einer Einheit heraus zu gestalten. Als Wagner die Werke Webers, Spontinis, Aubers, Meyerbeers und der anderen Bühnenherrscher seiner Tage genau studierte und in einzelnen Zügen nachahmte, fan der in manchen dieser Werke Stimmungen, die Verwandtes in seiner Seele weckten, was sich aussprechen wollte. Er lernte sich selbst kennen und das Treiben und Drängen seines Inneren besser verstehen, bis der Augenblick kam, wo die entfesselten Seelenmächte stark genug waren, um sich in Bilder zu verwandeln, die man früher noch nicht gesehen und in Töne, die bis dahin keines Menschen Ohr vernommen.

In anderen Künsten trifft man dieselben Erscheinungen an, wie auf dem Gebiete der Musik.

Die großen Maler der Renaissancezeit traten als Lehrlinge bei einem großen Meister ein, in dessen Werkstätte sie als Gesellen arbeiteten und das Handwerk von der Bereitung der Farben und der Zurichtung des Malgrundes an kennen lernten. Schrittweise wurden sie ein-

geführt in alle Künste des Metiers, bis sie als Gehilfen an die Staffelei treten durften, um nach den Angaben ihres Meisters Farben aufzutragen. So wuchsen sie auf in der Phantasie- und Gemütswelt eines großen Meisters, in die sie sich hineinlebten, und erst wenn sie alle Mittel der Phantasieverwandlung beherrschten, regte sich der Geist von innen heraus, das Handwerk durchdringend und nach seinen Absichten umgestaltend. Ungemein reizvoll ist es zum Beispiel zu sehen, wie Leonardo da Vinci als Gehilfe Verrocchios an dem Bilde »Die Taufe Christi« in der Akademie in Florenz mitarbeitete, und wie schon in so früher Zeit seine eigene malerische Empfindung so stark war, daß der links kniende Engel unverkennbar Leonardisches Gepräge trägt[1]), obzwar die Komposition der Engelgruppe gar nicht daran zweifeln läßt, das Verrocchio das ganze Bild entworfen hat und Leonardo nur als Handlanger und Malgeselle am Bilde seines Meisters tätig gewesen ist. Oder ein Beispiel aus der Geschichte der neueren Dichtung: Als Ibsen seine ersten Theaterstücke schrieb, war er ganz von den Bühnendichtungen der dänischen Romantik beeinflußt. Von Stück zu Stück läßt sich aber deutlicher beobachten, wie sich ihm jene Probleme aufdrängten, die wir als spezifisch Ibsensche Probleme kennen. Gedanken über Frauen, Ehe, Persönlichkeit werden ausgesprochen, bald andeutungsweise, bald scharf und grell, die Grundgedanken der späteren gesellschaftskritischen Werke Ibsens. Wenn Nils Lykke in »Frau Inger auf Östrot« sagt: »Eine Frau ist das Mächtigste auf Erden, und in

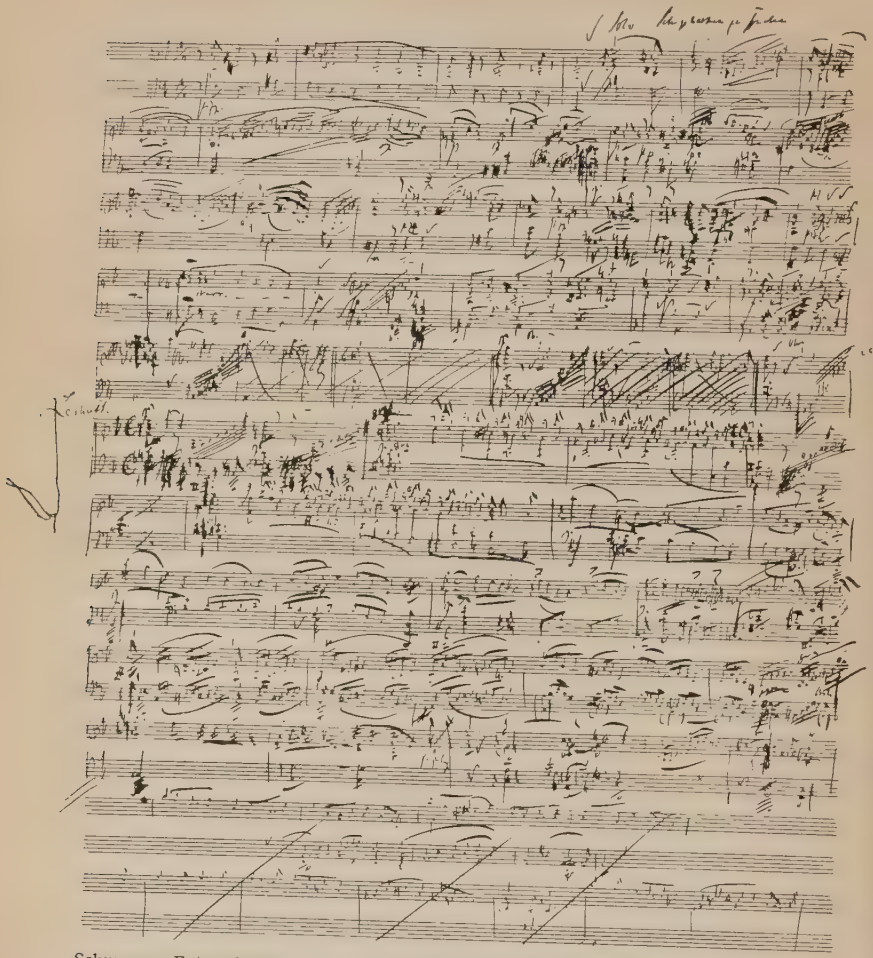
[1]) Die moderne Forschung will dem Leonardo auch die duftige Landschaft im Hintergrunde der Tafel zuweisen.

ihrer Hand liegt es, den Mann dahin zu lenken, wo Gott ihn haben will,« so wird mit diesem Satze bereits ein Zentralmotiv späterer Werke präludierend angeschlagen. Und ähnlich breiten sich die Worte, die Margit im »Fest auf Solhaug« spricht: »Denke dir, Signe, hinwelken, sterben zu sollen, ohne gelebt zu haben!« von Werk zu Werk immer mächtiger aus. In der »Komödie der Liebe«: »So leben sie nun die geplackten Placker, nach Leichen riechen Bräutigam und Braut, nach Leichen riecht's, wo zwei im Sonnenschein an dir vorbeigeh'n, Lächeln auf den Lippen«; in den »Stützen der Gesellschaft«: »Aus der Totengruft, da kommen wir schon noch heraus«; in »John Gabriel Borkmann«: »Was sagst du das du bist? — Ein toter Mann«. Immer ist es derselbe Gedanke, der variiert wird, daß nur wirklich gelebtes Leben diesen Namen verdiene, Werktagleben aber dem Tode gleichzusetzen sei. Und wird nicht im »Fest auf Solhaug« schon das Ibsensche Eheproblem gestreift, steckt nicht in der »Nordischen Heerfahrt« die ganze »Hedda Gabler«? Als sich diese innere Gedankenwelt Ibsens ausgewachsen und Kraft und Selbständigkeit erlangt hatte, zersprengte sie die Hüllen der nordischen Bühnenkonvention, sich eine neue Technik erschaffend.

Jeder geniale Künstler ist ein Revolutionär der Technik. Er hat etwas zu sagen, was vor ihm noch niemand gesagt hat, er ist ein Elementarwesen, eine Naturkraft, unberechenbar in seiner Entwicklung und selbstherrlich in seinem Schaffen. Jedes große Genie trägt ein eigenes Weltbild in sich, das künstlerisch geformt sein will. Was als dunkler Drang in ihm wühlt, erlangt immer größere

Gewalt über ihn, dringt ein in alle Tiefen des Handwerks, breitet sich aus in der Welt der Harmonien, der klingenden Stimmen, der Rhythmen, schöpferisch alle Formen nach seinen Bedürfnissen umgestaltend. Eine Fuge von Bach ist etwas anderes als eine Fuge von Beethoven, Schumann oder etwa die Fuge in den »Meistersingern«. Für Bach ist sie die natürlichste und reichste Form, um musikalische Gedanken zu entwickeln und zu steigern; er schrieb dort eine Fuge, wo ein Klassiker einen Sonatensatz geschrieben hätte. Beethoven greift nach der Fuge als dem stärksten Mittel, die Gegensätze seiner Gefühlswelt zu binden. Schumann ist die Fuge ein phantastischer Winkel, in dem er seinen Träumen nachhängen kann, und dem Dramatiker Wagner ein Mittel, um den spannenden Theatereffekt eines Volkstumultes zu erzielen. So ergreift die besondere Phantasie die Formen, die ihr tauglich erscheinen, um Regungen des Unbewußten künstlerisch zu verarbeiten, und indem der geniale Künstler das Handwerk lernt, rüttelt er seine innere Seelenwelt auf, um sie zur Verflüssigung in den Tonstoff zu bewegen. Das Handwerk erlernend lernt er sich und die Kräfte und Strebungen seines Gemütes selbst kennen, wie der Chemiker die Natur eines Stoffes erforscht, indem er ihn den verschiedensten Reaktionen aussetzt und mit anderen Stoffen zusammenbringt. Das Handwerk hat also eine die Phantasie belebende Kraft und die Dürftigkeit des Schaffens der Dilettanten erklärt sich auch daraus, daß ihre Phantasie nicht durch die Berührung mit der Handwerksarbeit angefrischt wird. Gleichzeitig aber wird es auch verständlich, weshalb die Phantasie der genialen

Künstler den Weg durchs Handwerk nehmen muß, durch dasselbe Handwerk, das ja zerstört und von innen heraus umgestaltet wird, wenn die Phantasie des Künstlers erstarkt. Es gibt nämlich gar kein anderes Mittel, womit der Künstler seine innere Welt kennen lernt, als die Berührung mit dem Handwerk. Damit erst lockt er alle Seelenregungen aus den tiefsten Schlupfwinkeln hervor und gibt ihnen die Möglichkeit, sich mit Musikelementen zu verschmelzen. Ebenso muß der Erzgießer erst eine Form anfertigen, in die das glühende Material einströmt, die aber zerschlagen wird, wenn das Erz erkaltet ist, und ähnlich vernichtet auch der geniale Künstler die Form, wenn seine Phantasie stark und mächtig geworden. Er kann jedoch ihrer nicht entbehren, bevor das Metall seines Innern nicht gußfertig geworden. So gewaltige Revolutionäre die genialen Künstler gewesen sind, ihre Entwicklung ist vollständig logisch vor sich gegangen. Nirgendwo ist ein Bruch. Übergänge sind überall festzustellen. Von Beethovens Jugendwerken bis zu den kühnsten Schöpfungen seines Alters, wo die überkommene Form vollständig gesprengt ist, ist der ganze Entwicklungsgang genau zu verfolgen, waltet eine niemals gestörte Kontinuität. Je reicher Beethovens Innenleben wurde, je gewaltigere Affektstürme er entfesselte, weil er die Kraft in sich spürte, sie zu bändigen, je mehr von dem Treiben der Welt abgekehrt er sich in seine Seele vertiefte, desto mehr vergeistigte sich sein musikalisches Schaffen, desto freier wurden Harmonik, Rhythmik und Melodik, desto großartiger wurden die Stimmungsgegensätze, die Ekstasen, die Verzückungen seiner Musik.



Schumann, Entwurf zum Konzert-Allegro mit Introduktion fürs Pianoforte mit Begleitung des Orchesters (D-Moll) op. 13.

Alles geniale Schaffen trägt, so kühn und neu und gewaltig es sei, innere Notwendigkeit in sich.

Wie es in der inneren Entwicklung der genialen Künstler keinen Stillstand gibt, so gibt es auch keinen Stillstand in ihrem technischen Lernen. Die Schulung durch das Handwerk war notwendig, damit die besondere Phantasie des Künstlers mit dem Tonmaterial zusammenwachse und ohne Hemmung von innen nach außen überfließe. Nun muß die Phantasie von Werk zu Werk, zu immer größerer Höhe, zu größerer Freiheit und Fülle sich hinaufarbeiten. Universalität ist einer der wichtigsten Züge alles genialen Schaffens, allein jedes neue Stück Boden, das der Künstler betritt, muß dem stürmischen Meere der Affektwelt abgerungen werden. Immer aufs neue muß der Künstler das Innere organisieren, Kräfte seiner Seele nutzbar machen, neue Gebiete der Geistigkeit erobern. Das unterscheidet ja das Genie vom Talent, welches die einmal erlernte Lockweise nach der Vögel Weise immer wieder ertönen läßt, daß es immer neue, immer reichere und großartigere Melodien bringt. Deshalb ist bei ihm des technischen Lernens kein Ende.

Was hat zum Beispiel Mozart alles sich aneignen müssen, um zu entwickeln, was in seinem Innern lag! Es gibt keine künstlerische Richtung seiner Zeit, die er nicht mit der besonderen Richtung seiner Phantasie verschmolzen hätte. Die Kunst der thematischen Gestaltung bei Phil. Emanuel Bach und Haydn, die Technik der italienischen Oper, der französischen Musiktragödie und des deutschen Singspiels, die Symphoniekünste der Mannheimer und Wiener Schule, die Poly-

phonie Bachs und Händels, die alten und neuen Formen, alle Neuerungen der Symphonie- und Opernkunst vor allem wußte er in sich aufzunehmen und mozartisch umzuwandeln. Ein gewaltiger Arbeiter ist, um in diesem Zusammenhange auch von einem neueren Künstler zu sprechen, Johannes Brahms gewesen. Den Großsiegelbewahrer der alten Musik hat ihn Friedrich Nietzsche genannt, denn Brahms ist eine enzyklopädische Natur, die aus vier Jahrhunderten Musikgeschichte Gewinn gezogen. Die italienische Madrigalmusik und das Lied des 16. Jahrhunderts waren ihm eine Schule harmonischen und rhythmischen Reichtums. Nicht wenige seiner Lieder stehen in den alten Kirchentonarten. Der Wechsel von Taktarten, die Verschiebung von Notengruppen um ein oder zwei Taktglieder, die Veränderung der Notenwerte einer Melodie, die Umkehrung der Tonschritte sind Grundelemente der Musik des 16. Jahrhunderts. Der Wechsel zwischen Dur- und Moll-Dreiklang der gleichen Stufe gehört, wie Spitta in einem schönen Aufsatz über Brahms gezeigt hat, einer Zeit an, die den Mollakkord nicht als selbständiges Klanggebilde, sondern als Variante des Dur-Dreiklanges aufgefaßt hat. Das achtstimmige Chorwerk »Deutsche Fest- und Gedenksprüche« hat sein Vorbild in den doppelchörigen »Preußischen Festliedern« von Johannes Eccard; durch die »Marienlieder« weht in ihrer Technik und Stimmung ein Wind aus vergangenen Jahrhunderten. Die naiven Tonmalereien sind für die Madrigalmusik des 16. Jahrhunderts charakteristisch. Das Zeitalter Bachs und Händels hört man in der Brahmsschen Musik mitklingen, wie man in der Muschel das Meer rauschen hört. In

zwei verschiedenen Werken monumentalisiert Brahms den Geist der Kunst eines Bachs und eines Händels; jenen in seinem »Deutschen Requiem«, das in seiner ganzen Anlage und seinem Stimmungsgehalt an den Actus tragicus des Thomascantors gemahnt, diesen in seinem Triumphlied, das Geist vom Geiste Händels ist. Die gewaltige Entwicklung der klassischen symphonischen Musik von Philipp Emanuel Bach bis zu Beethoven wird von Brahms geistig verarbeitet. Seine beiden Klavierkonzerte und das Violincello-Doppelkonzert sind »Concerti grossi« im Sinne Händels; für den formellen Bau waren Werke Philipp Emanuel Bachs eine Quelle unerschöpflichen Studiums; mit seinen Serenaden erging sich Brahms in Haydns naiver Welt; beethovenisch ist vor allem der Geist der Brahmsschen Variationsform, die Sättigung jeder einzelnen Variation mit einem neuen Stimmungselemente. Der Schlußsatz der Beethovenschen »Eroica« ist beim Finale der Brahmsschen »Vierten« Pate gestanden; der Schlußsatz der »Neunten« beim Finale der C-Moll-Symphonie von Brahms. Diese enzyklopädische Natur des Künstlers zeigt sich im Großen wie im Kleinen. Wenn er eine Form anfaßt, nimmt er sie samt ihren Wurzeln. Sein Abschiedsgruß: die zwei Hefte Choralvorspiele sind eine Zusammenfassung aller Formen der Choralvorspiele. Bach, Buxtehude und Pachelbel haben jeder ihre besondere Form der Choralvariation ausgebildet. Brahms gibt — wie Beethoven in den Diabellivariationen — eine Enzyklopädie aller Formen. Ebenso ist es bei seinen Kanons und bei seinen Liedern, die alle technischen Möglichkeiten vom einfachen Strophenlied bis zur freiesten, phantastischesten

Form erproben. ... So ist Brahms ein Verwalter des künstlerischen Vermögens vieler Jahrhunderte und nur einer starken, in sich gefesteten, im Gleichgewicht ruhenden Natur ist es möglich gewesen, so viele verschiedene künstlerische Formen, den Geist so vieler Zeiten mit eigenem Geiste ganz zu durchtränken. In den Werken von Brahms gibt es keinen Takt, der nicht brahmsisch wäre. Wir können wohl sagen: Das und jenes ist Bach, dies Eccard, dies Händel, aber müssen immer in gleichem Atem sagen: Dasselbe ist Brahms. Bis in die letzten Atome hinein, die wir noch kritisch-chemisch zerlegen können, reicht die Brahmsische Kunst hinein, denn diese technische Universalität verwächst mit einer ganz eigenartigen romantisch-phantastischen Empfindungswelt. Schon die ersten Werke sind voll romantischen Sturms und Drangs, voll abenteuerlicher Ritte in die Weite. In der F-Moll-Sonate Op. 5 verrät uns das Motto des Adagios Liebesträume in Mondnächten; in anderen Werken müssen wir sie erraten. Die Brahmsische Phantastik steckt vor allem in der ganz eigenartigen Harmonik. In dem Schwebenden, Gleitenden, oft seltsam Verhüllten der Übergänge. Brahms liebt es, seine Empfindungswelt vor der Außenwelt zu verschließen. Daher rührt mancher Dämmer, mancher Schatten, manches künstliche Licht in der Harmonik, phantastisches Zwielicht, Rembrandtisches Clair-obscur. Ganz barocke Humore stecken in dem Scherzo der E-Moll-Symphonie, das mit seinem Kontrafagott, seinen Pauken- und seinen Triangelwitzen täppisch-witzig daherstürmt. Liebt es Brahms, vier Sätzen einer Symphonie ein Motiv zugrunde zu legen, das sich immer neu formt, dort hervortritt, da in Mittelstimmen sich ver-

birgt und sein geheimnisvolles Wesen treibt, so zeigt sich auch hierin ein phantastisches Element im Brahmsschen Schaffen. Deshalb liebt er auch die Variationsform mit ihrem Wandel von Stimmungen eines einzigen Motivs. Ganz romantisch ist die Instrumentierungskunst des Künstlers. Er weicht dem sinnlichen Farbenprunke, dem Delacroix- und Makartzauber des Berlioz-Wagnerschen Orchesters aus. Er läßt die Farbe nicht von der Oberfläche glänzend ausstrahlen, sondern läßt sie ins Innere eindringen, wo sie sich mit manchem Schatten mischt, wo sie abgetönt, nüanciert wird. Er verwendet das Orchester meist in der Zusammensetzung der großen Beethovenschen Werke, und doch ist keine einzige Farbenmischung darin, die Beethovens wäre. Seine Orchestration ist nicht weniger als die Wagners moderne Orchestrationstechnik, wie die Farbenkunst Makarts und die eines Lenbachs moderne Farbenkunst ist, jene herrlich in den Künsten des Lichts, diese herrlich in den Künsten des Schattens. Das Brahmssche Orchester ist reich an Künsten des Halblichtes, des Dämmerungzaubers, der herbstlichen Stimmungen, der nordischen Romantik. Auch die Brahmsschen Farben leuchten, aber sie leuchten in die Tiefe. Alte Kunst und moderne Phantastik sind so in der Brahmsschen Kunst wundersam verschlungen und seine Technik bildete sich, indem sich diese beiden Elemente durchdrangen, ineinander überströmten, miteinander verschmolzen.

Das Handwerk ist etwas Mechanisches. Die Technik der großen Meister etwas Geistiges. Sie ist die Erscheinungsform ihrer Phantasie und beweglich wie diese. Bei großen Meistern wird sich die Technik mit jedem

neuen Werk wandeln, weil sie sich mit jedem neuen Werke andere geistige Aufgaben stellt.

Man denke an Richard Wagner. »Tristan und Isolde« und »Die Meistersinger von Nürnberg« sind in unmittelbarer Folge entstanden. Wie verschieden aber ist ihre Technik. In »Tristan und Isolde« kühnste Verwendung der Chromatik, reichlicher Gebrauch alterierter Akkorde, sehnsüchtige, gleichsam ins Unendliche verlaufende Melodien; in den »Meistersingern« überwiegende Diatonik, Kraft und Glanz der Harmonik, abgeschlossene Melodien. Dort äußerste Knappheit und Strenge im Ausbau der Szenen, hier Reichtum an Details, liebevollste Kleinmalerei. Im »Tristan« wird alles äußere Geschehen nur skizzierend behandelt. Die Seefahrt wird mit einigen Matrosenrufen, einem rhythmischen Motiv, welches das Aufwinden der Taue malt und einigen aufflatternden Flötenläufen, die das Wehen der Flagge schildern, angedeutet; das Gefecht Morolds mit Tristan und die Kampfszenen am Schlusse des dritten Aktes werden ganz kurz abgetan. In den »Meistersingern« wird jede Einzelheit mit der Treue alter Meister nachgepinselt, man könnte von einem Miniaturstil in der musikalischen Schilderung sprechen. Im »Tristan« entfaltet Richard Wagner den vollen Zauber des Orchesters mit künstlerischer Absicht nur dort, wo das Wunderreich der Nacht die Liebenden umgibt. Das Orchester der »Meistersinger« erglänzt im Sonnenschein, der sich auch in den Domfenstern und in den Butzenscheiben der Stube Hans Sachsens farbig bricht und in alle Winkel hineinrieselt. In der warmen Sommernacht aber schwirren funkelnd die Johanneswürmchen umher

und weht ein linder Wind. So reich war Richard Wagners Phantasie, daß er jedem der beiden Werke eine besondere technische Ausstattung geben konnte. In beiden Werken ist die Technik abhängig vom Stimmungsgehalte der Dichtung. »Tristan und Isolde« ist ein Drama der Sehnsucht, des unbefriedigten Verlangens, der Todeswünsche. Aller Glanz des äußeren Lebens muß verblassen, wenn das Wunderreich der Nacht sich eröffnet. Nur dort ist Leben, Glück, nur dort schließen sich die Wunden. Die Welt ist Lug und Trug und nichtig alle Ehren, die sie gleißend anbietet. In den »Meistersingern« sieht Richard Wagner lächelnd auf das Leben hinab. Liebevoll verweilt sein Blick auf aller Kreatur, den ehrenwerten Meistern, die so breitspurig einherschreiten, den Lehrlingen und Zunftgenossen, dem feinen Goldschmiedstöchterlein und den drallen Mädchen aus Fürth, heiter schmunzelt er, wenn er die Dächer Nürnbergs sieht, den Flieder und die Linde vor den Häusern, die Fahnen und flatternden Bänder, die Wurst im Korbe Davids und das Schustergerät. Und so hebt er an mit dem prangenden C-Dur-Akkord, läßt bürgerlich-protzige Märsche, schmetternde Fanfaren erklingen, mischt zarte Liebesgeständnisse hinein, drolliges Gezänk und Volksgelächter, während er vordem schmerzlich gekrampfte Septimakkorde ohne Auflösung verkettete, sehnsüchtige Cellomelodien mit grellen Holzbläserseufzern übertönte und sich hineinwühlte in Qual und Seelennot. So schafft die Phantasie eines großen Künstlers immer neue Formen, sich neue technische Mittel.

Wunderbar reich und vielgestaltig ist die Technik Beethovens, der dem flüchtigen Einfall — der Bagatelle —

die geistreiche Einkleidung gibt, und in seinen Symphonien mächtig ausgebreitete Stimmungen in Töne umgießt. Auch er stellt sich mit jedem Werke neue technische Probleme und nur auf diese Weise war es ihm möglich, Symphonien zu schreiben, deren jede als eine besondere Individualität dasteht. Es sei, um dies zu erläutern, auf eine Einzelheit hingewiesen. Wie verschiedenartig behandelt Beethoven zum Beispiel in seinen Symphonien die Reprise der ersten Sätze! Es ist der Augenblick, wo nach der geistigen Verarbeitung und dialektischen Auseinandersetzung des thematischen Materials das Hauptthema wiederkehrt, ein bedeutsamer Moment des symphonischen Gestaltens, eine der großen dramatischen Peripetien im Tondrama. Niemals ist bei Beethoven die Wiederkehr des Hauptthemas eine mechanische Wiederholung. Mit immer neuen technischen Hilfsmitteln macht er dem Hörer verständlich, daß das Hauptthema aus dem Kampf der Durchführung mit gesteigerter Kraft und überströmender Phantasiefülle zurückkehre. Einfach konstruiert ist die Reprise der Ersten Symphonie. Das Thema, das zuerst nur von den ersten Violinen piano vorgetragen wurde, während die übrigen Streicher das erste Viertel rhythmisch markierten, kehrt hier innerlich gestärkt im Fortissimo wieder, von den gesamten Streichern und den Holzbläsern vorgetragen. Wie bei Beginn des Symphoniesatzes stellen sich seinem Vordringen langsam anschwellende Akkorde der Holzbläser entgegen, die aber in der Reprise nach dem elften Takte sich nicht mehr zurückdrängen lassen, sondern gleichsam in freier Phantasie immer neu sich ausbreiten. Die Reprise in der Zweiten Symphonie beginnt als noten-

getreue Wiederholung, allein schon im achten Takte deuten Flötentriller, die zu den Tönen hinzutreten, an, daß ein lebhafter Wind die Segel schwelle, und daß die Rückfahrt leicht und glücklich vonstatten gehe, ein feiner und höchst poetischer Zug!

Mit kühnster Freiheit, reich und originell, stattet Beethoven die Reprise der »Eroica« aus. Vor der Reprise hatte das Hauptmotiv noch einen letzten Ansturm versucht, allein die Wucht versagt, immer leiser grollt es aus der Tiefe, immer mehr muß es sich zurückziehen. Pianissimoakkorde der Holzbläser werden von Pianissimotremoli der Streicher abgelöst. Erwartungsvolle Stille herrscht, während die Violinen das As-b festhalten. Da ertönt ganz leise, wie aus der Ferne, vom Horn intoniert, das Hauptthema, die Grundharmonie (Es-Dur) vorwegnehmend. Das Orchester braust mit dem Dominantseptimenakkord mächtig auf und die Reprise beginnt! Allein welche Reprise! Keine Wiederholung, sondern eine poetische Steigerung des Symphonieanfanges! Dreimal schwingt sich das Hauptmotiv auf, einmal in Es, dann mit phantastischer Wendung nach F und das drittemal zart und gesangvoll in Des, gleichsam als ob es sich recht auszujubilieren und aller Fesseln frei zum Himmel schwingen wollte, eine jener ekstatischen Eingebungen, wie sie nur Beethovens Phantasie kannte. Nun müßte eigentlich die synkopierte Stelle des Anfangs wiederholt werden (Takt 23 bis 34), wo der zweizeitige Rhythmus das Dreivierteltaktgefüge der Symphonie zu durchbrechen droht. Allein Beethoven unterläßt dies. Jene Stelle des Anfangs hatte Beethoven in der Durchführung zu der großartigen Kampfepisode aus-

gearbeitet, die wir schon kennen gelernt haben (Seite 27); wenn die Reprise beginnt, ist aber die Schlacht schon längst gewonnen. Nichts stellt sich dem Siegeszug des Hauptthemas mehr in den Weg, mit flatternden Fahnen kann es seinen Triumphzug halten. So bringt er es noch einmal in B und, vom jubelnden Orchester wie auf dem Schild in die Höhe gehoben, in Es. Welch ein Poet ist Beethoven in diesen großen Momenten seines Schaffens! Allein er hat nicht nur die Stunden heldenhaften Aufschwungs, sondern auch die der zarten Träumerei und in einer solchen Stunde hat er die Reprise des ersten Satzes der Pastoralsymphonie gedichtet. Das Hauptthema, das zuerst von der ersten Violine vorgetragen wurde, zu der im dritten Takte die zweite Violine mit lieblichen Terzen hinzutrat, gibt er diesmal der zweiten Violine. Die erste Violine, welche das dreimal gestrichene C aushält, verbreitet heitersten Glanz und wie Vogeltirilieren klingt es, wenn die erste Violine ihre langgezogenen Triller anstimmt. Auch die Fortsetzung ist durch zarte Lyrik verklärt. Die erste Violine schlingt Girlanden aus anmutigen Triolenfiguren von Takt zu Takt, der Satz ist überall durchsichtiger, schwebender geworden. . . .

Besonders reich, dem Charakter der beiden Symphonien entsprecheud, sind die Reprisen der siebten und achten Symphonie behandelt. Überschwengliche Heiterkeit, größte Lebhaftigkeit des Gefühls walten hier.

In der siebten Symphonie: das Thema, das bei Beginn von der Flöte vorgetragen wurde, kehrt im Fortissimo wieder; Celli und Bässe stürmen unter den jagenden Sechzehntel der zweiten Violine und Viola. Mit kräftigen »Hoiho«-Rufen spornen Holz- und Blechbläser

die wilde Jagd. Nach einer Fermate fängt dort, wo die Töne im Hauptsatze aufzubrausen begannen, eine jener köstlichen lyrischen Episoden an, die Beethoven mit überschwenglicher Süße auszustatten liebt. Die Harmonie wendet sich zu sanftem D-Moll. Die Holzbläser rufen einander das Thema zu, während aus den Violinen zart und fein die bekannten Daktylusrhythmen der Symphonie ertönen. Dann verstummen auch sie; wo es vor kurzem noch mit gewaltigem Schall getost, wird es ganz still. Leise verschweben Streicherakkorde, während Oboe, Klarinette, Flöte und Fagott die ersten Takte des Hauptthemas anstimmen. Rührend ist dieser Moment tiefster Einsamkeit und Innerlichkeit nach all dem Drängen und Treiben des Hauptsatzes und der Durchführung. Allein es ist nur ein Moment, denn schon kündigen sich mit Paukengehämmer die Steeplechaserhythmen der Symphonie wieder von ferne an. . . . In der Reprise der achten Symphonie hat man den Eindruck, daß Beethoven in der Reprise die starken und die zarten Register des Orchesters erproben wollte. Zuerst läßt er das Hauptthema mit den Bässen dahinstürmen, während in den anderen Stimmen voller Klang erbraust. Dann wird es frühlingshell. Dasselbe Thema erklingt nochmals aus den Holzbläsern in anmutigster Fassung. Welche Lebensfülle freiester Gestaltungen!

Als dramatisches Ereignis ersten Ranges behandelt Beethoven die Reprise in der »Neunten Symphonie«. Das Hauptthema muß sich hier Schritt für Schritt förmlich durchkämpfen, denn Beethoven läßt die Durchführungsschlacht auch nach der Reprise fortdauern [1]). Es

[1]) Ein solches Verwachsen von Durchführung und Reprise

donnert dramatisch in den Bässen, während das Hauptthema einsetzt, durch Dissonanzengewühl muß es seinen Weg suchen, unheimlich drohende Baßmotive stellen sich ihm entgegen und ein gewaltiger Orgelpunkt sucht es wie mit einer Riesenfaust festzuhalten, deren Griffen es sich entreißen muß. Es liegt wirklich etwas von der Stimmung des Dürerschen »Ritters trotz Tod und Teufel« in dieser Reprise. Erst bei Beginn des Seitensatzes nach 38 Takten ist die Schlacht gewonnen und doppelt erfreut man sich der Süße der Gesangsgruppe.

Über eine solche Fähigkeit der Variation verfügt Beethoven in seiner Technik und doch haben wir ganz willkürlich nur einen einzelnen Moment aus seinen Symphonien herausgegriffen, um diese Wandlungsfähigkeit zu beleuchten. Schöne Beispiele für die Flüssigkeit der echten künstlerischen Technik wird man auch bei Brahms finden. Der Wunsch, technische Möglichkeiten zu erproben, war es, der Brahms getrieben hat, wenn er eine neue Musikform in Angriff nahm, gleich zwei Werke zu schreiben. So schrieb er in unmittelbarer Aufeinanderfolge zwei Symphonien, zwei Klavierkonzerte, zwei Ouvertüren, zwei Serenaden, zwei Streichquartette, weil es ihn reizte, seine Technik möglichst vielseitig auszubilden. Und welche Mannigfaltigkeit der technischen Probleme bieten nicht seine Lieder, wo vom Strophenlied bis zu den freisten Formen des Liedes alle technischen Möglichkeiten erprobt werden. Was Brahms in die Hand nahm, packte er mit eisernem Griff!

---

findet man in anderer Form im ersten Satz der E-Moll-Symphonie von Johannes Brahms.

XIII.

Größte Fülle der unbewußten Kräfte und größte Sicherheit, alle diese Kräfte künstlerisch zu organisieren, machen das Wesen des Genies aus. Diese Verknüpfung zwischen dem Affektleben und dem Handwerk herzustellen, ist eine schwere Aufgabe, die zu bewältigen der geniale Künstler sein ganzes Leben sich müht. Wenn die Verknüpfung nur teilweise gelingt, wenn die Phantasie stoßweise des Handwerks sich bemächtigen muß, entstehen die fragmentarischen Genies, von denen wir schon gesprochen haben, meist unselige Naturen, vom Ehrgeiz verzehrt, vom Gestaltungsdrang, der sich nicht befriedigend ausleben kann, gepeinigt, maßlos empfindlich, weil sie fühlen, daß in ihnen echte Schöpferkraft wirke, die nur in barocken Schöpfungen sich ausleben kann.

Es ist aber auch der entgegengesetzte Fall zu erwähnen.

Es kann vorkommen, daß einem Künstler echte, originelle Phantasie fehlt und daß er einen besonderen Sinn für das Handwerkliche einer Kunst hat. Diese geistige Veranlagung nennt man das Talent. Das Talent ist nicht etwa vom Genie durch eine geringere Stärke der Phantasie unterschieden, es ist nicht etwa ein Genie im kleinen Format, sondern durchaus und wesentlich etwas

anderes als das Genie. Das Talent wird durch die Leichtigkeit der Mache charakterisiert, durch Gewandtheit der technischen Ausführung, durch eine glückliche Veranlagung der Hand. Es entwirft schnell und führt rasch aus, es fühlt sich schnell in alle Formen hinein, es ist, wie Vischer sagt, ein »isolierter Techniker der Phantasie«. Beim Genie ist die Technik die Erscheinungsform ihres Geistes, beim Talent hat sie sich selbständig gemacht und das technische Formen ist aus einer schöpferischen Tätigkeit zur Geschicklichkeit geworden. Ein Talent wäre nicht möglich ohne die vorausgegangene schaffende Arbeit großer genialer Meister, welche ein Kapital an Handwerkstoff zurückgelassen haben, mit welchem das Talent wirtschaftet, und in der Umgebung großer, origineller Meister findet man deshalb immer den Troß der talentierten Nachahmer, die ohne schöpferische Begabung den Handgriff des Genies abgelernt haben. Allein wenn die Talente auch arm sind an echter Originalität, an Ursprünglichkeit und Kraft, so fehlt es ihnen doch selten an Geist und Witz. Nur ist dieser Witz ganz aufs Handwerk gerichtet, es ist technischer Esprit, der besonders in den pikanten, kleinen Formen sich unterhaltend betätigt. Wenn sich das Talent den großen Formen nähert, muß es den Mangel organisierender Kraft durch pikantes Beiwerk verdecken. Es wird Effekte erzielen, indem es die Orchestertechnik geistvoll behandelt und seine Handwerksgeschicklichkeit in der oft sehr kunstvollen Appretur der Klänge zeigt. Wie weit ist diese Art des Musizierens, die von außen sich der Phantasie bemächtigt, verschieden von der Art des genialen Künstlers, in dem außerordentliche Phantasie-

kräfte von innen heraus in Formen und Klängen einströmen! So grundverschieden geniale und talentierte Veranlagung ist, so können sie sich doch in Kreuzungen begegnen. Bizet ist gewiß ein durchaus origineller Musiker gewesen. Die moderne koloristische Musik hat kein feineres Werk aufzuweisen, als es »Carmen« ist. Die geniale Veranlagung Bizets wirkt aber nicht allein durch sich selbst. Bizet hat auch das Talent als Hilfskraft herangezogen und durch pikante Mache und Orchesterwitz ergänzt, was seiner Genialität an Stärke abging.

Sehr nahe verwandt mit dem Begriff des Talents ist der der Virtuosität, welcher vom Gebiete der Musik erst auf die anderen Kunstgebiete verpflanzt worden ist. In der Musik fällt Produktion und Reproduktion, Erfinden und Darstellen nicht zusammen und die Werke der genialen Künstler bedürfen erst der Aufführung, um zu wirken. Hier ist nun ein weites Feld für den Virtuosen, dem es an ursprünglich schöpferischer Kraft fehlt, der aber mit der Gabe der Anempfindung ausgestattet ist und über große technische Geschicklichkeit verfügt. Er hat die Gabe, in die Seele der großen Genies sich einzufühlen und durch sie inspiriert, mit glänzender Technik ihre Werke vorzutragen. Ein typischer Charakterzug der Virtuosen ist, daß sie auf der Höhe ihres Lebens dieses Nachschaffens müde werden. Sie wollen selbst schöpferisch tätig sein und greifen, die Virtuosenkünste vernachlässigend, nach dem Lorbeer des Genies. So war es mit Liszt und Rubinstein, so ist es heute bei Paderewski und d'Albert. In einem engeren Sinne spricht man von Virtuosentum, wenn die technischen

Künste sich losreißen vom geistigen Bande, wenn sie selbstherrlich werden und der Taumel technischer Vollendung des Künstlers sich bemächtigt. Das Virtuosentum ist der Triumph der losgelassenen, egoistisch sich selbst genießenden Technik.

Noch einer Unterscheidung muß an dieser Stelle gedacht werden.

Es kann der Fall eintreten, daß in einem Künstler echte schöpferische Kraft ist, originelle Phantasiebegabung, Fülle der Gestaltungen, daß aber die Phantasie ins Gehäuse einer engen Subjektivität eingesperrt ist. Bei einer solchen Veranlagung wird die Phantasie immer in einer bestimmten Richtung nach außen dringen, die Werke werden wenig Wandlungsfähigkeit zeigen und man wird von Manier reden. Im Gegensatze dazu steht die Meisterschaft. Meister sind die Künstler von reicher und freier Subjektivität, deren Phantasie einen weiten Spielraum hat, die, immer jung, in ihrer Entwicklung nie stillstehen, weshalb Goethe ihnen eine wiederholte Pubertät zuschreibt. Die wunderbare Meisterschaft der großen Genies betätigt sich in allen Formen, den kleinen und den großen, und sammelt in jedem Punkte die höchste geistige Kraft. Von diesen Genies kann man nicht reden, ohne darauf hinzuweisen, daß hier die Grenze ist, wo die Ästhetik in die Metaphysik übergeht. Was in solchen Genies wirkt, mag man göttliche Kraft oder Ideengewalt nennen, in jedem Falle hat man das Gebiet des Transzendentalen berührt und wir möchten zu den kritischen wissenschaftlichen Untersuchungen über das Wesen des künstlerischen Schaffens nicht zurückkehren, ohne vorher auch auf die Grenzen aller

wissenschaftlichen Analysen der genialen Geistestätigkeit hingewiesen zu haben. Wer nicht bei der Berührung mit dem künstlerischen Genie einen frommen Schauder verspürt hat, kann sein Wesen nicht erfassen und in diesem Sinne hat auch der uralte Volksglauben, dieser naive Vorfahre der Wissenschaft, Richtiges geahnt.

XIV.

Unbewußtes und Bewußtes, Phantasie und Verstand, Instinkt und Technik durchdringen einander im Kompositionsprozeß.

Haben wir bisher jedes dieser Elemente des künstlerischen Schaffens gesondert analysiert, so müssen wir sie jetzt in ihrem Zusammenwirken studieren. Noch immer ist es möglich, daß dem Künstler die schwere geistige Aufgabe, der er sein Leben widmet, mißlinge, wenn er nämlich nicht imstande wäre, die gegenseitige Hilfeleistung der Seelenkräfte für die Dauer der ganzen künstlerischen Durchführungsarbeit sich zu sichern. In jedem Augenblicke des Schaffens können die einzelnen Elemente wieder auseinanderfallen oder es können einzelne Elemente auf Kosten der übrigen übermäßige Selbständigkeit erlangen. Eines ist so schlimm wie das andere. Im ersten Falle tritt innere Verwirrung ein und das Schaffen stockt. Im anderen gelingt es dem Künstler, wohl zu produzieren, aber nur Formloses, ästhetisch Wertloses. Echte Kunstwerke entstehen erst dann, wenn während des ganzen Produktionsprozesses das Einheitsgefühl nie verloren geht, wenn die Fülle von Gestaltungen von einem geistigen Zentrum aus geordnet und beherrscht wird. Worauf es bei dem Kompositionsprozeß ankommt, hat niemand klarer und intuitiver aus-

gedrückt, als Otto Jahn in seiner Mozart-Biographie, indem er sagte: »Das Wesentliche, das, was keinem wahren Künstler fehlt, ist die Kraft, während des ganzen Verlaufs der inneren Beschäftigung mit künstlerischen Ideen von ihrer ersten Empfängnis bis zur völligen Zeitigung und Reife, durch alle Wandlungen, Unterbrechungen und Störungen dieses Entwicklungsganges hindurch, den ersten schöpferischen Impuls in seiner vollen Energie stets lebendig fortzeugen zu lassen und dadurch die Idee des Ganzen, in jedem Moment des Gestaltens und nach allen Seiten hin als die für alle Einzelheiten der Auffassung und Form maßgebende Potenz in voller Wirksamkeit zu erhalten.«

Was Goethe von sich sagte, daß ihn seine Natur immer zur Einheit hindränge, gilt von jedem großen Künstler. Echte schöpferische Geister sind synthetische Naturen. Ihre vereinheitlichende, zusammenfassende Kraft ist groß. So viel Kampf, so viel Widerspruchsvolles, Gegensätzliches in ihrer Seele ist, so heftig auch ihre Affekte wogen und gären, sie wissen dennoch alle künstlerischen Kräfte in einem Zentrum zu vereinigen, die verschiedenen Strahlen zu einem Brennpunkt hinzuleiten. Sie greifen in den trüben Schwall ihrer Gefühlsströme hinein und das Wasser ballt sich in ihrer Hand zur glashellen Kugel. Alle großen Künstler sind leidenschaftliche Naturen gewesen und in ihrer Jugendzeit Ausbrüchen dieser Leidenschaften unterlegen, aber, indem sie wuchsen und älter wurden, haben sie gelernt, großen Heerführern gleich, diese seelischen Freibeuterscharen zur disziplinierten Armee umzuwandeln. Niemals ist ihnen während ihres Kompositionsprozesses das Einheitsgefühl — die eigent-

lich organisierende Kraft — abhanden gekommen. Schiller spricht deshalb von einer Totalidee, die allem Technischen vorangehe. Mozart schildert in einem Brief, der nicht authentisch ist, aber in seinem Gedankengang zweifellos Mozartisch ist, seinen Kompositionsprozeß folgendermaßen: »Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen oder nach guter Mahlzeit beim Spazieren, und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe, summe sie auch wohl für mich hin, wie mir andere wenigstens gesagt haben. Halt' ich das nun fest, so kommt mir bald eins nach dem andern bei, wozu so ein Brocken zu brauchen wäre, um eine Pastete daraus zu machen, nach Kontrapunkt, nach Klang der verschiedenen Instrumente usw. Das erhitzt mir nun die Seele, wenn ich nämlich nicht gestört werde, da wird es immer größer und ich breite es immer weiter und heller aus, und das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich es hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen schönen Menschen im Geiste übersehe und es auch gar nicht nacheinander, wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen. Das ist nun ein Schmaus! Alles das Finden und Machen geht in mir nur wie in einem schön starken Traum vor; aber das Überhören so alles zusammen, ist doch das Beste.« Sehr schön beschreibt auch Richard Wagner in einem Briefe an Mathilde Wesendonk das Einheitsbedürfnis, das ihn beim Schaffen be-

seelte und das ihn nötigte, nicht zu ruhen, bevor nicht die innigste Verbindung aller Teile eines Kunstwerks hergestellt war: »Meine feinste und tiefste Kunst möchte ich jetzt die Kunst des Überganges nennen, denn mein ganzes Kunstgewerbe besteht aus solchen Übergängen: das Schroffe und Zähe ist mir zuwider geworden; es ist oft unumgänglich und nötig, aber auch dann darf es nicht eintreten, ohne daß die Stimmung auf den plötzlichen Übergang so bestimmt vorbereitet war, daß sie diesen von selbst forderte.«

Keinem Künstler ist es schwerer gewesen, das Einheitsgefühl während der Kompositionsarbeit zu bewahren als Beethoven. Niemand hat seine Werke unter gleich bedrohlichen Verhältnissen geschaffen und unter ähnlicher Gefährdung der Arbeit. Es war schon des öfteren davon die Rede, wie heftig die Eruptionen in der Seele Beethovens waren, die künstlerisch geformt werden wollten, wie sehr Beethoven Überrumpelungen ausgesetzt war, unberechenbaren Impulsen, wie er sich bald der Ausbrüche glühender Lavamassen, bald der Überflutung durch wilde Gebirgsbäche erwehren mußte. Damit mag es im Zusammenhange stehen, daß Beethovens Schaffen, wie es in den Skizzenbüchern zutage tritt, einen ganz unsteten, von einem Punkt zum anderen abspringenden Charakter hat, so daß man immer darüber aufs neue erstaunt, daß es Beethoven möglich geworden ist, Werke zu schäffen, die wie aus Granit und Stahl verfertigt zu sein scheinen, so gewaltig ist ihr innerer Zusammenhang, ihr Tongefüge, ihre Logik. »So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich,« schrieb Beethoven am 29. Juni 1800 an Doktor

Wegeler, und man kann es fast als regelmäßige Erscheinung ansehen, daß Beethoven gleichzeitig an mehreren Werken sich zu schaffen machte. Gleichzeitig arbeitete Beethoven zum Beispiel am Quartett op. 130, an der Fuge op. 133, und an allen größeren Sätzen des Quartetts op. 131; bei den Rasumoffsky-Streichquartetten kann man feststellen, daß Beethoven gleichzeitig an den letzten Sätzen des ersten Quartetts und am zweiten Quartett, ferner gleichzeitig am zweiten und dritten Quartett arbeitete. Allein auch während der Komposition eines einzigen Werkes wendet sich die schöpferische Arbeit bald diesem, bald jenem Satze zu. So arbeitete Beethoven an den drei ersten Sätzen der Siebenten Symphonie gleichzeitig und noch zwischen den Arbeiten zu den ersten drei Sätzen findet man Skizzen zum Schlußsatze. Skizzen zu allen Sätzen der Klaviersonate op. 14 Nr. 1 finden sich dicht beieinander und untereinander vermischt und auch bei der Neunten Symphonie läßt sich beobachten, wie Beethoven gleichzeitig an zwei oder drei Sätzen arbeitete. Durch diese Unrast des Schaffens ist es erklärlich, daß Beethoven mehr als jeder andere Komponist des schriftlichen Skizzierens bedurfte, da er nur, indem er jeden Einfall sofort schriftlich fixierte, in jedem Augenblicke das Einheitsgefühl wieder wachrufen konnte, welches ihm bei der Sprunghaftigkeit des Schaffens leicht verloren ging. Auch diese ganz persönliche Art des Schaffens hat Beethoven wie so viele andere Eigenheiten, auf die wir im Verlaufe dieser Untersuchungen schon hingewiesen haben, idealisiert. Beethoven hat eine Form der Durchführungsarbeit ausgebildet, die später vielfach nachgeahmt wurde, die jedoch mit

der geschilderten kapriziösen Unruhe seiner Phantasie zusammenhängt. Beethovenisch ist es nämlich, ein Thema in zwei Hälften zu zerlegen und in der Durchführung zuerst die eine, dann die andere Hälfte abzuwandeln. Als Beispiel dafür mögen die Klaviersonaten op. 2 Nr. 2 (A-Dur) und op. 90 (E-Moll) dienen. Als Beethoven älter wurde und das Dämonische in seiner Seele immer mehr an Kraft gewann, so daß er — wie zum Beispiel bei der Neunten Symphonie und der Missa Solemnis — jahrelangen Mühens bedurfte, um das Chaotische seines Empfindungslebens zu organisieren, ging dieses Zerteilen und Zersplittern des thematischen Materiales immer weiter. In grandioser Weise arbeitet Beethoven in der Durchführung des ersten Satzes der »Neunten Symphonie« mit solchen Bruchstücken, die aus dem Hauptthema herausgeschlagen werden und das Baumaterial zu den riesenhaften Wölbungen des ersten Satzes liefern.

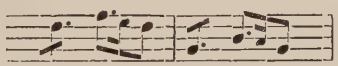
Je umfassender musikalische Werke sind, je vielfacher ihre Gedankenbeziehungen, je großartiger das Koordinatensystem ihres Aufbaues, desto stärker muß das Einheitsgefühl in der Seele des Schaffenden sein, das alles aus sich entläßt und zu dem alles wieder zurückkehrt. Man kann sagen, daß dieses Einheitsgefühl der Willensfunktion verwandt ist, denn tatsächlich waren die Schöpfer großer symphonischer Werke Willensmenschen ersten Ranges. Bach, Beethoven, der das Gefühl hatte, einen Napoleon besiegen zu können, Richard Wagner und Johannes Brahms sind unvergleichlich an Energie, innerer Gewalt und Kraft des Willens. Je weicher geartet Künstler sind, desto weniger gelingt ihnen der Griff ins Große, desto weniger eng ist der Zusammenhang

der Teile, desto mehr nähert sich ihr Schaffen dem freien Phantasieren. Wie behaglich schlendert Schubert durch das symphonische Gefilde und wie phantasievoll spinnt Schumann seine Symphonieträume aus! Sie haben auch auf diesem Gebiete Herrliches und Unvergängliches geschaffen, und der volle romantische Zauber des symphonischen Mittelgebirges mit seinen Wäldern und strömenden Quellen, mit seinem Ausblick auf breite Ströme, friedsame Städtlein und gottgeweihte Kirchen tut sich hier auf. Allein zu den Gletschern und Felsenklüften der großen symphonischen Kunst, zu der Hochgebirgswelt eines Beethoven ist der Weg noch weit und weder Schubert, der seine Körperfülle auf bequemeren Wegen heiter lächelnd spazieren führt, noch Schumann, der, in Phantasien versunken, immer wieder stehen bleibt, haben ihn je betreten, weil ihnen nicht die heroische Entschlußkraft gegeben war, die vorwärts stürmt. Werke großen Stils entstehen erst, wenn eine gewaltige Gefühlswelt und ein eherner Willen einander begegnen. »Der große Stil tritt auf infolge der großen Leidenschaft. Er verschmäht es zu gefallen; er vergißt zu überreden, er befiehlt; er will.« (Friedrich Nietzsche.)

Während des Kompositionsprozesses wird alles auf die Einheit bezogen und immer ist es, um die philosophische Terminologie zu sprechen, die Idee des Ganzen, von der die Detailarbeit geleitet und beeinflußt wird, die als unsichtbare Macht in allen Äußerungen des Künstlers sich kundgibt. Es ist schon früher an dem Beispiele der Beethovenschen Waldsteinsonate [1]) gezeigt worden, wie

[1]) Seite 62.

ein plötzlicher, scheinbar isolierter Einfall des Künstlers immer mit einem größeren Formenzusammenhang in unsichtbarer Verbindung ist, denn von allen großen Künstlern gilt das Wort, das Taine von Shakespeare gesprochen hat: Il pensait par blocs, nous autres pensons par morceaux. Auch dort, wo Beethoven mit der Aufstellung von Themen sich abmüht, ohne einen größeren Plan entworfen zu haben, ist es immer schon die Idee des Ganzen — die Totalidee Schillers, die allem Technischen vorhergeht — welche ihn bei dieser Arbeit leitet. So ist es zum Beispiel bei der Skizzierung des ersten Satzes der Siebenten Symphonie. Das Hauptthema dieses Satzes erscheint erst nach einer Arbeit von sechs Seiten. Bevor die ersten Skizzen zum Vorschein kommen, in denen eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit Stellen im ersten Satz der Siebenten Symphonie zu erkennen ist, erscheinen Versuche mit verschiedenen rhythmischen Motiven, zum Beispiel:



Dieses Motiv und die vielen Umformungen dieser Art erinnern melodisch nicht im geringsten an den ersten Satz der Siebenten Symphonie. Wohl aber rhythmisch. Sie alle zeigen schon den Daktylusrhythmus, der den ganzen ersten Satz der Siebenten Symphonie durchwaltet, für den Beethoven eine melodische Verkörperung sucht. Was ihn bei dieser mühseligen Skizzenarbeit leitet, was die Auswahl, den Formungsprozeß beeinflußt, ist die rhythmische Grundidee des Ganzen, denn alle wechselnden Gestaltungen des ersten Satzes sind nur melodische

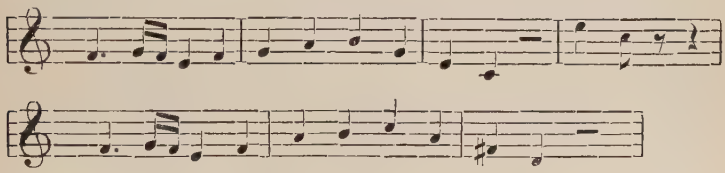
Variationen über diese rhythmische idée fixe. Wenn also Nottebohm die Skizzen Beethovens in solche einteilt, wo die thematische Gestaltung vorherrscht, und solche, wo die Skizze gleich vom Anfang an das Bild des Ganzen entwirft, so ist dies eine Einteilung nach äußeren Merkmalen. Auch jene Skizzen, in denen das Thema so lange umgeformt wird, bis es zur Verarbeitung geeignet ist, stehen immer in Verbindung mit einem großen Ganzen, wenn gleich dieses erst später sichtbar wird. Künstlerisches Schaffen ist immer Schaffen aus einer Einheit heraus.

Alle Detailarbeit im Kompositionsprozeß — und echte Künstler zeigen gerade in dieser Detailarbeit den schönsten Handwerksfleiß — ist Arbeit, die vom Ganzen ausgeht und zum Ganzen zurückkehrt. Auch der große Musiker gibt stets, wie der große Dichter und große Maler, nur das Entscheidende, die geistig erhöhte Form. Was Shakespeares Menschen groß macht, ist, daß Shakespeare vor allem jene Seiten ihres Charakters und ihrer Gefühlswelt entwickelt, aus denen ihr Geschick, ihre Leiden, das dramatische Geschehen sich herleiten. Nur so ist es ihm möglich, ein Erlebnis in einer ungeheuren Verkürzung und Steigerung zusammenzupressen. Ähnlich verfährt der große Musiker. Auch er führt seelische Erlebnisse in großartiger Stilisierung vor; auch er gibt im Motivischen, in der Entwicklung und in der Durchführung das Wesentliche, auch er streift alles Nebensächliche und Kleinliche, alles, was für die Schicksale, die er vorführt, nicht bestimmend ist, ab, auch er muß die Hauptzüge heraustreiben, seelisches Leben in einer ungeheuren Steigerung schildern. Die Detailarbeit

dient ihm dazu, gleichsam den Charakter seiner Motive herauszuarbeiten, es in jene Situation zu bringen, aus der sich seine Schicksale mit Naturnotwendigkeit entwickeln. Wäre dies ihm möglich, wenn ihm nicht stets die Idee des Ganzen, des großen Zusammenhanges, in den seine Motive verknüpft sind, vor Augen stünde?

Einige Beispiele künstlerischer Detailarbeit mögen dies erläutern:

Als Beethoven das Thema zu seinem ersten C-Dur-Streichquartett entwarf, schrieb er es in folgender Form auf.

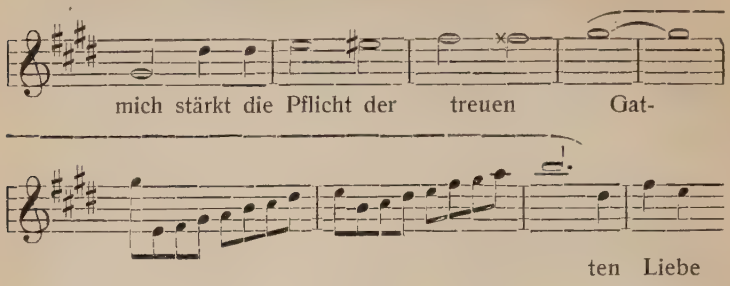


Wie weit ist diese Weitschweifigkeit von der aphoristischen Kürze der jetzigen Gestalt entfernt!

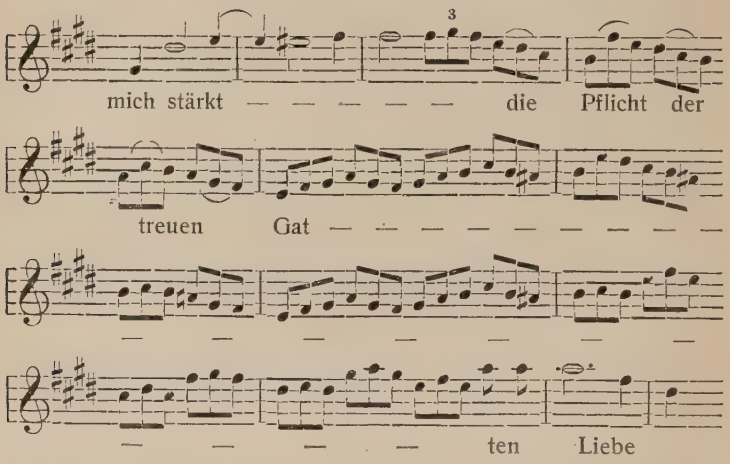
Erst hier, in dieser Zusammendrängung auf vier Takte erhält das Thema seinen eigentlichen Charakter, das Schlagende, Überzeugende. Es wird durch die Zusammenfassung und Kontrastierung erst eine Persönlichkeit, deren man nicht so leicht wieder vergessen kann. Mit einer kräftigen Gebärde reckt es sich förmlich in die Höhe.

Oder ein anderes Beispiel aus den Werken Beethovens: Jedem Musikfreund ist der triumphierende Schluß der großen Leonorenarie wohlbekannt, jeder ist

durch den Schwung der melodischen Linie, durch diese heroische Tongebärde hingerissen worden:



Das scheint alles so natürlich und selbstverständlich: dieser gewaltige Lauf zum hohen H, der Ausdruck siegesgewissen Jubels, aufopferndster Hingabe. Man glaubt, dies müsse so sein und könne gar nicht anders gesagt werden. Aber in der ersten Fassung des »Fidelio« schloß die große Arie folgendermaßen:



Wie umständlich, tönereich und trotzdem um wieviel wirkungsloser ist dieser Triolenlauf, der zweimal in die

Tiefe sinkt, bis er sich wieder auf die Höhe arbeitet, ohne den Elan, das pfeilsichere Abschnellen der späteren Fassung. Beethoven hat in dieser viel weniger Töne gegeben, ist knapper, präziser geworden, allein das Wesentliche: das Heldenhafte der Liebe Leonorens steht jetzt mit unvergleichlicher Schärfe da.

Ähnliches kann man in der großen D-Dur-Arie der Donna Anna im Mozartschen Don Juan beobachten. Mozart schrieb den Anfang zuerst in folgender Form nieder:

Du kennst den Verräter

Als er dies niedergeschrieben hatte, änderte er den Anfang in:

Das ist gewiß nur eine ganz geringfügige Änderung, allein um wieviel energischer und heroischer wird der Ausdruck der Arie dadurch, daß die höchsten Noten mit dem ersten guten Taktteil zusammenfallen, daß die Gewalt des Rhythmus durch die Gewalt der Melodie noch verstärkt wird. Ein kleiner Zug, aber welch ein Meisterzug!

Ebenso wie der Künstler während des Kompositionsprozesses in den thematischen Gestaltungen das Wesentliche sucht, weil er durch diese Verdichtungs- und Individualisierungsarbeit den geistigen Gehalt der Motive steigert, sucht er auch in der Fortführung und Durchführung nur das Essentielle, das Notwendige und Cha-

rakteristische. Ihm handelt es sich nicht darum, die gleichgültigen Ereignisse aus dem Leben seiner Motive darzustellen, wie der naturalistische Bühnendichter seine Motive in gleichgültigen Lebenslagen vorzuführen pflegt. Er wählt die wichtigen Ereignisse, in denen das Motiv seinen Charakter entwickelt, seinen Gehalt aufweist. »Ich habe keine Zeit kurz zu sein« schrieb Cicero in einem Brief. Der echte Künstler nimmt sich Zeit kurz zu sein. Er hat die Gabe, alles Wichtige zusammenzudrängen und sein kritischer Verstand zeigt sich vor allem in der Art, wie er aus der reichen Fülle dessen, was ihm die Phantasie zuträgt, das Charakteristische herausfindet. Man denke sich zum Beispiel eine große Menschenmenge, viele tausend Leute, die sich auf einem weiten Platze zusammendrängen oder besser noch eine photographische Aufnahme dieses Gewimmels und nun trete man zum Beispiel in die Akademie in Venedig vor das Bild Tintorettos, das das Wunder des heiligen Markus darstellt. Kopfüber stürzt der Heilige vom Himmel herab, um einen Sklaven zu befreien, der, auf dem Rücken liegend, von drei Henkersknechten gefoltert wird. Rechts thront auf hohem Sitz der Richter. Zu seinen Füßen sind Beisitzer des Gerichts gelagert. Links aber drängt sich eine Menschenmenge in fieberhafter Aufregung, einander schiebend und stoßend, Kopf an Kopf, um den gefolterten Sklaven. Zwei Knaben haben das Postament der Pfeiler bestiegen, die das Tor des Palastes einsäumen, auf dessen Treppenstufen ein Mann herabsteigt. Alle beugen sich nach vorn, blicken gespannt auf den am Boden hingestreckten Sklaven, ohne den heiligen Markus zu sehen, der zu dessen Rettung vom

Himmel sich herabschwingt. Jeder Betrachter wird durch das Bild Tintorettos einen lebhafteren Eindruck einer großen Menschenmenge erhalten, als durch die Photographie und er wird überrascht sein, wenn er die Figuren auf dem Tintorettoschen Bilde nachzählt und sieht, daß Tintoretto mit nur sechzehn Figuren, von denen einzelne nur mit dem Kopf sichtbar sind, die Impression eines großen Menschengewimmels hervorruft. Wie kommt das? Die Antwort ist nicht schwer zu finden. Tintoretto hat jede einzelne Person auf das feinste individualisiert, in ihrer Erscheinung, ihrer Tracht, ihrer Gebärde charakteristisch gestaltet, hat Männer verschiedenen Alters, Knaben und eine junge Frau, die ein Kind am Arme trägt, zu einer Gruppe zusammengestellt, in der alle Typen menschlicher Erscheinung vertreten sind. Er hat überdies den Eindruck lebhafter Erregung dadurch gehoben, daß er links in den Vordergrund einen Mann hinstellt, der ganz gleichgültig auf die Szene schaut, während die anderen Zuschauer in höchster Aufregung durch einander drängen, sich vorbeugen, einander vom Platze zu schieben suchen, um besser zu sehen. Kurz er hat die Szene mit allen Kunstmitteln charakteristisch gestaltet, hat alle wesentlichen Züge eines Menschengedränges hervorgehoben, hat vereinfacht, stilisiert, den Vorfall ins Allgemeingültige gehoben und so eine Wirkung erzielt, die schlagend und unvergleichlich ist. Ganz so arbeitet auf seinem Kunstgebiete der Musiker. Der photographierten Menge entspricht die Fülle der ihm zuströmenden Einfälle. Allein wie Tintoretto mit sechzehn Figuren den Eindruck lebhaftester Bewegung hervorruft, weil er das Typische einer Menschenmenge heraus-

hebt, so wählt auch der große Musiker aus allen Einfällen nur die charakteristischesten aus. Auch er faßt zusammen. Er stilisiert; arbeitet ins Große und Mächtige. Gibt stets nur das Wesentliche. Diese Konzentration erreichen die großen Musiker nur mit angespannter Arbeit und nach mühevollen Versuchen. Bevor Schubert seine Meisterquartette schrieb, hat er eine ganze Reihe Streichquartette komponiert, die erst jetzt bekannt geworden sind und Brahms hat drei Violinsonaten vernichtet, bevor er seine erste veröffentlicht hat. Um die Kraft der Konzentration Beethovens kennen zu lernen, muß man nur einen Blick in sein Skizzenbuch werfen und die skizzierende Tätigkeit mit den vollendeten Werken vergleichen. Es ist lehrreich zu sehen, daß zum Beispiel die Skizzen zum C-Moll-Streichquartett dreimal mehr Raum einnehmen, als das fertige Werk. Allein es genügt auch die Reihe der Schöpfungen Beethovens zu überschauen, um dies zu erkennen. Immer wenn Beethoven in einem Werke den dämonischen Trieben seiner Natur sich überlassen hatte, ließ er ein Werk folgen, welches die Phantasie knapp zusammenfaßt. Nach dem Sturmlauf der »Eroica« sammelt er sich zur heiteren Vierten Symphonie; nach der »Fünften«, worin das Schicksal seine Hammerschläge führt, zum Idyll der »Sechsten«; nach der Klaviersonate op. 81 (les adieux-Sonate) zur zweisätzigen op. 90; nach der Hammerklaviersonate zur knappen E-Dur-Sonate. So hat es auch Brahms gehalten. Nach dem Hochgebirgsgewitter der C-Moll-Symphonie spannt er den Regenbogen der D-Dur-Symphonie über Tal und Feld. Seiner Eroica (Dritte Symphonie) folgt die großartig konzentrierte Vierte Symphonie. Immer

handelte es sich ihm darum, die Form noch bestimmter zusammenzufassen, die Zügel noch stärker anzuziehen, nach dem charakteristischen Ausdruck den schlagendsten Ausdruck zu finden.

In den Skizzen zu den Beethovenschen Symphonien kann man am schönsten beobachten, wie Beethoven stets darauf hinarbeitet, das Material, das ihm aus dem Unbewußten zugeschoben wird, mit größter Energie zusammenzudrängen.

Der Anfang einer Skizze zum Allegro der Zweiten Symphonie führt das Hauptthema dreimal auf verschiedenen Stufen vor. In der endgültigen Fassung wird das Thema nur zweimal aufgestellt und dann sein Schlußtakt zur Weiterführung benützt. Die Bewegung wird dadurch drängender, lebhafter, wie es dem Charakter dieses Satzes entspricht. Noch interessanter ist dieselbe Erscheinung in der Dritten Symphonie: In der ersten großen Skizze zur »Eroica« wird das Hauptthema bei seinem dritten Erscheinen — vor Eintritt des Seitensatzes — in B-Dur aufgezeichnet; in späteren Skizzen wird es dreimal in Es-Dur gebracht und überdies noch ein viertes Mal in B-Dur. In der endgültigen Fassung wird es nur dreimal vorgeführt und immer in Es-Dur. Auch hier ist also eine Kürzung und gleichzeitig eine Vereinfachung eingetreten. Die Kürzung dadurch, daß das Thema nur dreimal (statt viermal) gebracht wird, die Vereinfachung, daß der ganze erste Teil in Es-Dur steht, so daß das B-Dur für den Seitensatz aufgespart bleibt. Beethoven legte besonderes Gewicht darauf, die reine Es-Dur-Harmonie im ersten Teile möglichst stark vorwalten zu lassen, weil durch diese schlichte harmonische Struktur

die einfache Größe der Eroica-Thematik stärker hervorgehoben wird. Aus diesem Grunde änderte er auch die kraftvollen Schläge, mit denen bei Beginn angekündigt wird, daß wir in eine Welt heldenhafter Stimmungen eintreten. In der ersten großen Skizze hieß es noch:

usw.

Im vollendeten Werk lautet der Beginn:

usw.

Diese Änderung ist überaus fein berechnet. Dort der Dominantseptimenakkord bei Beginn des ersten Taktes und im letzten Viertel des zweiten Taktes, hier zwei gleichmäßige Schläge bei Beginn des ersten und zweiten Taktes; dort Dissonanzen und rhythmische Unregelmäßigkeit, hier Konsonanzen und rhythmische Einfachheit. Entschiedener Es-Dur-Charakter, kraftvolle Ausprägung des Dreivierteltaktrhythmus. Diese Vereinfachung, wie wir sie hier im kleinen und großen beobachten — eine Vereinfachung, welche erst durch das energische Zusammenschieben des Mannigfaltigen bewirkt wird — ist es, die zum großen Stil führt. Noch ein anderes Beispiel aus dem Eroica-Skizzenbuch, auf die Nottebohm aufmerksam macht, mag hier herangezogen werden. Eine der ergreifendsten Stellen im ersten Satze ist jene, wo die mit der größten Energie gegen den Takt geführten Schläge durch das geheimnisvolle aus der Tiefe auftauchende, dem Hauptthema entnommene Motiv unterbrochen werden:

Wenn man die Skizzen zur Eroica betrachtet, so sieht man, daß Beethoven an dieser Stelle des Symphoniesatzes ursprünglich das Hauptmotiv und Teile desselben vorführen wollte, die sich hier über einen weiten Raum hin hätten ausbreiten sollen. Mühevoll hat Beethoven an dieser Schlußpartie und der Verwendung des Hauptthemas in ihr gearbeitet. Diese Mühe ist nicht vergebens gewesen, denn wenngleich Beethoven die Schlußpartie anders gestaltet hat, dieses geisterhafte Auftauchen des dem Hauptthema entnommenen Motivs ist nur durch die stärkste Konzentrierung des Gedankens entstanden, das Hauptmotiv an dieser Stelle der Symphonie wiederzubringen. Um wieviel ergreifender ist diese flüchtige Erscheinung eines aus dem dritten Takte des Hauptthemas gebildeten Motivs, als es die breite Ausführung des Hauptthemas hätte sein können! Diese rasch verschwindende Gespenstererscheinung des ersten Themas nach dem rhythmischen Gewitter ist einer der poetischesten Züge der Eroica geworden.

Bisher war nur davon die Rede, daß der Komponist das Werk und seine Themen konzentriert, daß er zusammendrängt, zusammenpreßt. Es muß aber auch von jener Arbeit gesprochen werden, durch welche das Werk und seine Thematik erbreitert wird. Beide entgegengesetzte Tätigkeiten dienen demselben Zweck: dem Kunstwerk

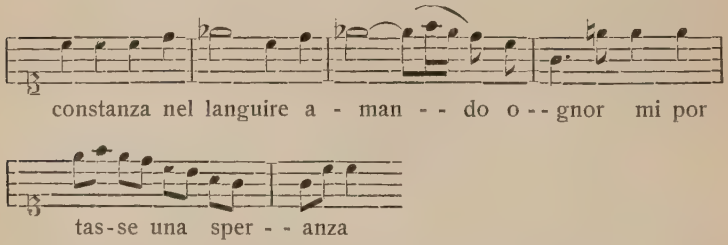
die größtmögliche Intensität zu geben, es mit Empfindung, Geist und Kraft zu sättigen. Man vergleiche zum Beispiel die Takte, mit denen Beethoven in der großen Florestanarie von E-Dur nach As-Dur moduliert in der ersten und zweiten Fassung der »Leonore«. In der ersten Fassung hieß es:

Die Modulation (mittels enharmonischer Verwechslung) ist hier ganz knapp. Sie wird als nebensächliches Ereignis, fast könnte man sagen mit einiger Verlegenheit behandelt, und vom Orchester kurz abgetan. Wie anders in der zweiten Fassung:

Hier wird die Modulation (mittels Chromatik) in genialster Weise breit und eingehend ausgeführt. Nicht nur das Orchester, sondern auch die Singstimme nimmt an ihr teil und durch diese Erweiterung wird eine unsäglich rührende Wirkung erzielt. Der Gefühlsgehalt der Worte: »das Maß der Leiden« ... wird durch die harmonischen Wendungen und die wunderbare melodische Linie außerordentlich verstärkt. Die Arie ist durch die neue, erweiterte Fassung dieser Stelle um einen poetischen Zug reicher geworden, der die Charakteristik Florestans verschärft. Gleichzeitig mag man hier auch sehen, wie

sehr die Ausarbeitung des Details durch die Idee des Ganzen beeinflußt wird, denn Beethoven mußte das traurige Geschick und die Seelenqual Florestans tief durchgefühlt haben, um eine so charakteristische Einzelheit zu entwerfen. Wenn von der Florestanarie nichts erhalten wäre, als diese eine Stelle, so würde man schon aus ihr die edlen, rührenden Züge Florestans herauslesen können.

Besonders fesselnd ist eine Erweiterung, die Mozart in der zweiten Arie der Gräfin in »Figaros Hochzeit« während der Partiturausarbeitung vorgenommen hat. Er schob hier sieben Takte ein, welche die zuversichtliche Stimmung der C-Dur-Arie verändernd C-Moll anschlagen; ein melancholischer Schatten, der die Augen der Gräfin überstreift.



»In der stark hervorgehobenen Wendung nach C-Moll, welches anfangs nur leicht berührt war, tritt ein so trüber Schmerz hervor, aus welchem eine tiefe Sehnsucht mit unwiderstehlichem Zauber hervorquillt, daß der Ausdruck des mutigen Emporstrebens wie mit einem Schleier verdeckt erscheint, indem der Hauptakzent des Ganzen offenbar auf diese Stelle fällt« (Otto Jahn). Auch diese nachträgliche Erweiterung geht aus dem Wunsch hervor, die Figur der Gräfin schärfer, individueller zu charakte-

risieren. Ohne den trüben Schatten vor dem Auge wäre die Gräfin nicht die Gräfin, wäre sie nicht die Gräfin Mozarts, dessen Heiterkeit selten ein wehmütiger Zug fehlt.

Das erweiternde Schaffen der Musiker wird besonders in jenen Teilen des Werkes sichtbar, die man Episoden nennt. Episoden sind Teile eines Kunstwerkes, die eine größere Selbständigkeit haben: Provinzen, denen eine eigene Autonomie verliehen ist. Meist sind es Ruhepunkte, wo die Bewegung des Werkes stiller verläuft; sie können aber auch dazu dienen, die Entwicklung des Kunstwerkes vorwärts zu treiben. Dies ist zum Beispiel bei der berühmten Orgelpunktepisode der Fall, welche zum Allegro maestoso des Schlußsatzes der Beethovenschen Fünften hinüberleitet. Es bedurfte mühevoller Arbeit, bis Beethoven jenen großartigen, fünfzig Takte umfassenden Orgelpunkt, der eine so nervenerschütternde Spannung erzeugt, aus einer bescheidenen Skizze herausgearbeitet hatte. Der Platz der meisten Episoden ist knapp vor dem Abschluß eines Satzes; sie sollen die Stimmung des Ganzen noch einmal vertiefen; sie sind ein letztes Verweilen, ein Rückblick, ein Augenblick der Versunkenheit vor dem endgültigen Abschluß [1]). Die Mehrzahl dieser Episoden sind durch einen nachschaffenden Akt der Phantasie nach Feststellung des ganzen Werkes diesem eingefügt. So war es zum Beispiel bei der poetischen Episode, welche den ersten Satz der Beethovenschen »Les adieux«-Sonate abschließt, wo letzte Abschiedsgrüße durcheinanderklingen, ineinander

[1]) Man denke zum Beispiel an die schöne Episode vor Abschluß der »Szene am Bach« (Nachtigall-, Wachtel- und Kuckucksruf).

sich verweben oder bei der Schlußepisode des »Eroica«-Trauermarsches, wo das Hauptthema in seine Teile zerbröckelt, den Erdschollen gleich, die in ein Grab geworfen werden. Die Stimmung des Ganzen verdichtet sich in diesen Episoden, nachdem das Werk vollendet ist, noch einmal zu poetischen, selbständigen Gebilden. Die Phantasie entzündet sich ein zweites Mal, flammt von neuem aus der Asche auf. Sehr schön sieht man an einer Episode der »Meistersinger von Nürnberg«, wie auch die Episoden aus der Totalidee eines Werkes hervorgehen, jener Episode nämlich, die den ersten Akt der »Meistersinger von Nürnberg« abschließt: die Meistersinger verlassen in großem Tumulte die Kirche, in der Walther Stolzing eben versungen. Nur Hans Sachs bleibt zurück, den sinnenden Blick auf den Singestuhl geheftet, von wo herab das Liebeslied Walthers erklang. Erst wenn die Lehrbuben den Stuhl entfernen, erwacht er aus seinem Träumen und langsam schreitet er »mit einer humoristischen Gebärde« dem Ausgange zu. Diese Episode ist in keinem der drei Meistersingerentwürfe enthalten. Auch im dritten nicht, wo es nur heißt: »Feierliche Erklärung: — ‚Junker Konrad von Stolzing, ihr habt — versungen!' Dieser stürzt wütend fort. Alles trennt sich in großer Aufregung.« Weshalb hat Richard Wagner, als er den Entwurf ausarbeitete, diese schöne Episode eingefügt? Sie läßt vor allem den ersten Akt poetisch und still ausklingen. Nach dem Tumult wird es mit einem Schlage ruhig und mit den Motiven des Liebesliedes Walthers, der Lehrbuben und der Meistersinger wird das Vorhergegangene noch einmal kurz rekapituliert. Die Musik dieser Episode ist gleichsam

die rückblickende Coda der Musik des ersten Aktes. Aber die Episode dient auch dazu, die Gestalt Hans Sachsens noch einmal zu charakterisieren. Hans Sachs steht allein auf der Bühne, der Träumer, der Poet, der als Einziger unter den Meistersingern das Genie des jungen Sängers erkannt. Das ist der Mann — sagt schon der Blick auf die Bühne — der im Mittelpunkt des Werkes steht, der alles beherrscht, der milde, verständnisvoll und gütig, der Welt und ihrem Treiben überlegen gegenübersteht, und wir werden derart auf die große Rolle, die Hans Sachs im folgenden Akte spielt, vorbereitet. Diese Episode ist also nicht nur der Ausklang des ersten Aktes, sondern auch die Exposition des folgenden. Sie schließt beide enger aneinander, konnte wohl erst geschrieben werden, nachdem beide Akte gedichtet waren. Allein wichtiger noch ist folgendes: Die drei Akte der »Meistersinger von Nürnberg« verhalten sich in ihrer Struktur wie zwei Stollen zum Abgesang. Die beiden ersten Akte sind vollständig symmetrisch gebaut; der dritte »den Stollen ähnlich, doch nicht gleich, an eignen Tön' und Weisen reich«. In beiden ersten Akten ist im Mittelpunkt der Vortrag eines Liebesliedes, der beidemal argen Tumult hervorruft. Im ersten Akte wird das Singen Walthers durch das Kreischen der Kreide des Merkers gestört, im zweiten Akte das Ständchen Beckmessers durch die Schusterarbeit Hans Sachsens. Hans Sachsens Ironie und Beckmessers hämische Verbissenheit führen in beiden Akten ergötzliche Duette auf. Schließlich bricht in beiden Akten Streit und Kampf aus, und im zweiten Akte stiebt die prügelnde Menge jäh auseinander, wenn das Nacht-

wächterhorn ertönt; wenn der Nachtwächter die mondhelle Gasse betritt, ist sie einsam und leer. Dieser stimmungsvolle, stille Schluß gehört zu den ersten Bildern, die in Wagners Phantasie aufgestiegen sind, als er die »Meistersinger von Nürnberg« komponierte, er war schon in der ersten Skizze etwas Wesentliches. Es ist wohl zweifellos, daß Richard Wagner nach dem Vorbilde des zweiten Aktes den stillen Schluß des ersten Aktes geschaffen hat, um die Symmetrie im Aufbau beider Akte noch zu verstärken und jene Hans Sachs-Episode konnte erst geschaffen werden, als das Gesamtbild des Werkes in Richard Wagners Phantasie in allen Teilen vollständig fertiggestellt war. In ähnlicher Weise hängen auch Episoden in rein musikalischen Werken von dem Ganzen ab, dessen Stimmungsgehalt sich in ihnen noch einmal in selbständigen Gebilden zusammenfaßt.

Keiner weiteren Ausführungen bedarf es, daß es die Idee des Ganzen ist, die das Verhältnis der einzelnen Teile eines Kunstwerkes, das Gleichgewicht der verschiedenen Abschnitte, die Verhältnisse der Über-, Unter- und Nebenordnung regelt.

Das Studium der Eroica-Skizzen zeigt, mit welcher scharfen Berechnung Beethoven die einzelnen Teile der Symphonie gegeneinander abwägt, wie das Wachsen eines Abschnittes unmittelbar das Größerwerden eines benachbarten Abschnittes zur Folge hat, die Veränderung eines Teiles die eines zweiten nach sich zieht, und das Spätere aus dem Früheren sich entwickelt. Das stärkste Kunstmittel, dessen sich die Künstler bedienen, um die Mannigfaltigkeit zu gliedern, die Teile eines Werkes gegeneinander abzugrenzen, ist der Kontrast. Freilich

bedarf kein anderes Kunstmittel einer solchen sicheren Handhabung, denn eine ungeschickte Verwendung dieses Werkzeuges zerstört die ganze Arbeit; allzu große Häufung von Kontrasten, übertriebene Benützung ihrer Wirkungen vernichtet die Einheit, die alle Mannigfaltigkeit innerlich binden soll. Der große Künstler zeigt sich in nichts anderem so deutlich, als in der Ausnützung der Kontraste, welche die einzelnen Teile eines Kunstwerkes individualisieren, ihnen eine ganz besondere Intensität geben, ein größtes Maß von Wirkung mit dem bescheidensten Aufwand von Mitteln erzielen, da die kontrastierenden Abschnitte einander gegenseitig steigern. In den Eroica-Skizzen sieht man, wie Beethoven jeden lyrischen oder elegischen Abschnitt in seiner Wirkung dadurch verstärkt, daß er ihm einen dramatisch bewegten vorausgehen oder folgen läßt, daß er das Lichte durch den Gegensatz zum Dunklen, das Trübe durch den Gegensatz zum Festlichen steigert. Jene Kampfepisode der Eroica, von der ausführlich die Rede war, erhielt eine so gewaltige tragische Färbung, weil sich von ihr die innige elegische Melodie des Durchführungsteiles abheben sollte. Je mehr sich der trübe Seitensatz des ersten Teiles herausarbeitete, desto mehr Kraft und Energie verlieh Beethoven dem folgenden Schlußsatz. Aus den Skizzen zur Appassionata sieht man, wie Beethoven dem ersten F-Moll-Satz erst nachträglich den ergreifenden Seitensatz in As-Dur einfügte, um das Moll des Hauptsatzes durch den Gegensatz zu verstärken, die leidenschaftliche Stimmung durch den Kontrast elegisch-ruhigen Gesanges zu vertiefen. Vielleicht am feinsten handhabt Mozart das Kunstmittel des Kontrastes. Wie

bezeichnend ist es zum Beispiel, daß Mozart in der Partitur der »Zauberflöte« die Trompeten und Pauken, die vom Anfang bis zum Auftreten der drei Damen in der Partitur ausgeschrieben waren, wieder strich, als er zur Komposition der Szene der drei Damen gelangte. Dieser sollten Trompeten und Pauken sieghaft festlichen Glanz geben und um diese Wirkung zu steigern, tilgte Mozart diese Instrumente in der vorhergehenden Szene. Mit der geistvollen Berechnung des Kontrastes konnte Mozart im »Tuba mirum« (im Requiem) mit einer Posaune Wirkungen erzielen, die alles niederschlagen und im Sextett des »Don Juan« mit zwei Trompeten die Szene mit blendendem Lichterglanz erhellen.

Wenn das Kunstwerk sich während dieser organisierenden Arbeit in allen seinen Teilen herausgebildet hat, beginnt jener Teil des Schaffens, den man am besten mit der Ziselierarbeit des Skulpteurs vergleicht: die Arbeit an den feinsten Details. Gerade in dieser letzten Zufeilung zeigen die großen Meister eine unermüdliche Beharrlichkeit, liebevollste Sorgfalt, ergreifenden Ernst. Von den letzten Takten der Variationen des Beethovenschen Cis-Moll-Quartetts besitzen wir zwölf Varianten. Immer wieder bemüht sich Beethoven neue Verfeinerungen der Stimmführung, immer wieder eine letzte, sensible Ausgestaltung der Dynamik zu finden. Auch Mozart, der seine Werke mit instinktiver Sicherheit im Geiste ausbreitete, pflegte kanonische, fugierte überhaupt kontrapunktierte Stellen auf besonderen Blättchen bis ins letzte Detail auszumeißeln; so hat er zum Beispiel die Stelle im ersten Finale des »Don Juan«, wo die drei Orchester zum Tanze aufspielen, auf einem

eigenen Blatt ins Feinste durchkomponiert, bevor er sie in die Partitur eintrug. Wie sorgfältig hat Schubert seine Lieder zugefeilt und Mendelssohn, dessen eleganter Form man die Mühe der Arbeit ebensowenig ansieht, wie den kleinen Liedern Heines, hat noch während des Druckes Änderungen vorgenommen.

So gestaltet sich in stetem Zusammenwirken von Phantasie und Kunstverstand, von Energie und Kraft in mühevoller Arbeit das Kunstwerk von seinen ersten Anfängen zur Vollendung. Es entfaltet sich immer mannigfaltiger, die einzelnen Teile arbeiten sich immer schärfer, immer energischer heraus, das freie Walten der Phantasie wird durch Form und Maß begrenzt und dadurch zur Notwendigkeit geführt. In einem ununterbrochenen Gärungsprozeß entwickeln sich große Formzusammenhänge, deren einzelne Glieder mit geistiger Energie gesättigt sind, eine große, reiche Welt des Schönen. Trübes elementares Leben der Affekte ist der Anfang des Kunstschaffens, erhöhtes Leben der Formen, künstlerisch stilisiertes, verklärtes Tönespiel das Ende. Wieviel Begabungen, wieviel schön entwickelte geistige Anlagen müssen zusammenkommen, damit ein großes Kunstwerk entstehe! Es gehört ein ungeheurer Lebensernst dazu, eine unausgesetzte Arbeit, um das Innere so zu organisieren, daß sich die Phantasie in vollendete Kunstwerke verwandle und es ist ein rührender Zug unserer großen Musiker, daß sie am Ende ihres Lebens das Gefühl hatten, erst am Anfange der Kunst zu stehen.

XV.

Einen Einblick in das Wesen des Kompositionsprozesses gewährt nicht nur das Studium der Skizzen großer Tonkünstler. Sehr lehrreich ist es auch, die verschiedenen Fassungen eines Werkes zu vergleichen, vorzugsweise dort, wo zwischen dem ersten Entwurfe und der Umarbeitung ein großer Zeitraum verstrichen ist und der gereifte Künstler das Werk seiner Jugend einer zweiten Revision unterzieht. Es ist ein imponierender Anblick, zu beobachten, welches Aussehen ein Werk erhält, wenn der Künstler gereift, innerlich gewachsen, ästhetisch durchgebildet dieselbe Aufgabe ein zweites Mal in Angriff nimmt, denn er offenbart dann das Geheimnis seiner Kunsterfahrungen und der im Alter gewonnenen Weisheit. »Bilde, Künstler, rede nicht!« rief Goethe den Künstlern zu, denn echte Künstler reden, indem sie bilden, nur muß man auch ihre Sprache verstehen. Ein besonderer Glücksfall ist es zu nennen, daß wir von einem großen Musiker, dessen kritische Schärfe wir alle bewundern, ein Werk in zwei Fassungen besitzen, deren eine den Tagen stürmischer Jugend, die andere den Tagen kraftvoll gestraffter Männlichkeit entstammt. Dieser Künstler ist Johannes Brahms. Das Werk das Klaviertrio op. 8.

Mehr als dreißig Jahre liegen zwischen der ersten

und zweiten Fassung dieses Werkes. Brahms war zwanzig Jahre alt, als er diese Kammermusik schrieb, die alle Vorzüge und Fehler romantischer Jugend hat und als gereifter Künstler, der sich die höchste Meisterschaft des Formens erarbeitet hatte, griff er wieder nach demselben Werke, um es einer vollständigen Redaktion zu unterziehen. Wie weit zurück lag die Zeit, wo er als fahrender Musiker in Gesellschaft des zigeunernden Geigers Reményi aus der Hansastadt ausgezogen, um die Ferne zu sehen, wo er in einer Frühlingsnacht in Hildesheim, ganz Eichendorffisch, einer Dame von Adel ein Ständchen darbrachte, wo er, ein schlanker junger Mann mit langem blonden Haar, die Rheingegend durchstreifte! Diese Zeit grüßte ihn aus dem Kammermusikwerke, in dem es nicht an persönlichen Anspielungen fehlte. Wo die Zitierung des: »Wir saßen am einsamen Fischerhaus« und einer Melodie aus dem »Liederkreis an die ferne Geliebte« an seelische Abenteuer erinnert, deren die Jugendzeit so voll ist. Eine geheimnisvolle Sympathie verband den fünfundzwanzigjährigen Meister mit diesem stürmischen, phantastischen Werke seiner Jugend, jedoch mit dem scharfen Blick seiner stahlblauen Augen ersah er auch die technischen Fehler und er wollte dem Jüngling zeigen, wie der gereifte Mann ein solches Werk anpacke. Mit solchen Gedanken ging er an die Umarbeitung.

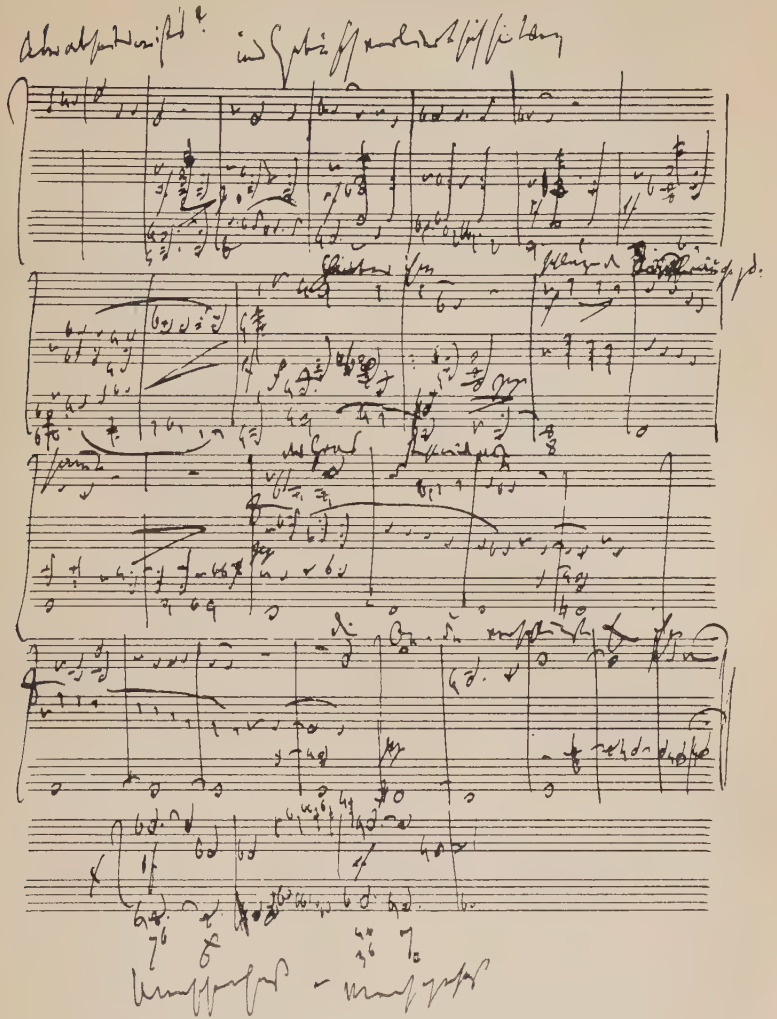
Man kann nicht sagen, daß Brahms bei dieser Umarbeitung mit dem jungen Brahms besonders schonungsvoll umgegangen wäre. Gleich vom ersten Satze des ersten Satzes im H-Dur-Trio ließ er nur die Exposition — 62 Takte — stehen. Durch das übrige zog er einen

dicken Strich. Aber auch die ersten 62 Takte veränderte er mit einigen kühnen Federzügen. In der Fassung A [1]) ist der erste Satz ein Allegro con moto im Viervierteltakt. Eine warme Wandermelodie erklingt zuerst vom Klavier her, dann gesellt sich mit wohligen Terzen das Cello hinzu; in den Mittelstimmen klingen die Achtelgänge wie Bachesrauschen. Immer breiter wird der Gesang. Echt romantisch ist diese Stimmung, wie die der C-Dur-Klaviersonate. An den Tönen dieses Anfangs ändert Brahms in der Fassung B sehr wenig. Nur in den ersten Takten werden die Begleitfiguren der ersten Violine, da sie mehr Farbe als Zeichnung geben, kurzweg gestrichen. Allein da Brahms diesmal Allegro con brio vorschreibt und überdies den Viervierteltakt durch den Allabrevetakt ersetzt, verliert der Anfang vollständig den Charakter behaglicher Träumerei. Er wird männlich, kräftig, schreitet mit lebhaften Schritten vorwärts. »Straff! Nicht Schlendern!« scheint der Meister sich selbst zuzurufen.

Im Takt 55, dort also, wo die erste Themengruppe ihre Gipfelung erhält, wird die erste wesentliche Änderung angebracht. Sie ist deshalb besonders interessant, weil man sieht, wie der Meister an reicher Kraft gewonnen und wie eigentümlich er seinen Stil ausgebildet hat: In der Fassung A hieß es:

---

[1]) Wir nennen zur schnelleren Verständigung mit dem Leser die Fassung aus dem Jahre 1853 A, die aus dem Jahre 1888 B.



Brahms, Skizze zur »Rhapsodie« (»Aber abseits, wer ist's«).

Beispiel 1.

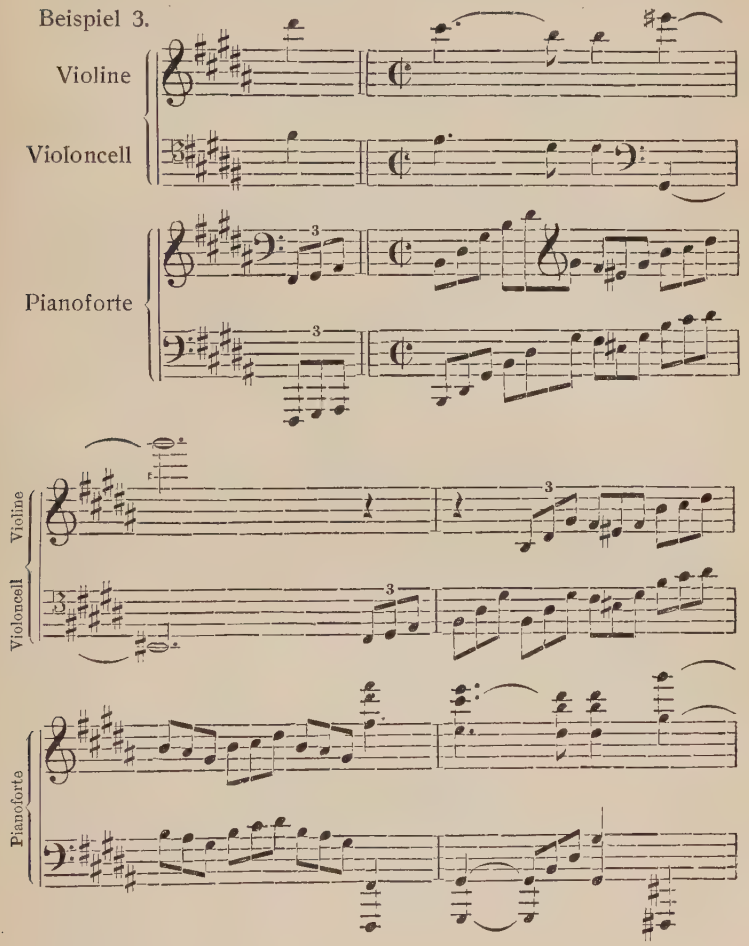
Ein verminderter Septimenakkord also auf der erhöhten vierten Stufe von H-Dur. In der Fassung B lautet dieselbe Stelle:

Beispiel 2.

Der Akkord ist derselbe geblieben, allein der Baß schreitet jetzt in Gegenbewegung nach aufwärts und die Figuration der Mittelstimme ist weitgriffig geworden und ebenfalls durch Gegenbewegung bereichert. Der Akkord hat durch diese Ausfüllung mehr Inhalt, mehr Leidenschaft, mehr innere Bewegung erhalten. Dadurch wird das Werk gleichsam mit einem Ruck in die Region des Kraftvoll-Männlichen hinaufgeschoben. Es steht nun auf einer Höhe, von der aus gesehen die anschließende Überleitung zum Seitensatz spielerisch und kleinlich, nicht gedrungen genug und der Seitensatz selbst allzu episodenhaft erschien. Sie wurden also gestrichen und

durch eine andere Fortführung ersetzt, die dem entschiedenen Charakter des Werkes, wie er jetzt fixiert worden ist, mehr entspricht. Denn Brahms war nicht der Mann, sich mit halber Arbeit zu begnügen. Mit der Veränderung dieses Taktes war der künstlerische Aus-

Beispiel 3.



druck gesammelter Kraft erzielt worden. Dieser mußte verstärkt, vertieft, festgehalten werden.

Deshalb fährt Brahms, mächtig in die Saiten greifend und eine neue Entwicklung einleitend, also fort: (Siehe Beispiel 3 auf der vorhergehenden Seite.)

Von hier aus gibt es kein Zurück mehr. Das ist männlichste Brahmsische Kunst, dieser Triolendonner im Klavier und dieses stark rhythmisierte Thema in den Saiteninstrumenten. Noch lauter erklingt die Stimme des Meisters »Straff! Nicht Schlendern!« und diesem Rufe folgend, gestaltet er alles weitere.

Die neue Fortführung in der Fassung B wollen wir zuerst betrachten und dann erst zur ersten Fassung den Blick wieder zurückwenden.

Mit imposanter Einheitlichkeit ist das Ganze aus dem thematischen Materiale der ersten Themengruppe heraus gestaltet, mit größter Festigkeit wird der kraftgeschwellte Charakter im ersten Satze festgehalten. Das motivische Material für die weitere Verarbeitung entnimmt Brahms nicht dem Hauptthema, wie es am Anfange erklingt, sondern den Takten 21—28 der ersten Themengruppe:

Beispiel 4.

Der Takt 7 dieses Beispieles ist es, den Brahms schon für die neue Gipfelung der ersten Themengruppe ausgenützt hat (siehe Beispiel 3), indem er ihn pracht-

voll gesteigert und mit mächtiger Energie geladen hat. Bedeutsamer noch für die weitere Entwicklung wird aber Takt 2 dieses Beispieles. Er wird schon in der ersten Themengruppe in der Vergrößerung:

Beispiel 5.

und gleich darauf in Verkürzung:

Beispiel 6.

verwendet, um seine Wichtigkeit, seine außerordentliche Triebkraft zu zeigen. Allein das ist erst der Beginn seiner lebenzeugenden Tätigkeit. Entstammt ihm doch auch das Hauptthema der Schlußgruppe des ersten Satzes:

Beispiel 7.

wo der gleiche Gedanke mit Triolenarabesken umsponnen wird. Und nicht genug damit. Auch diese melodische Umformung erhält selbst zeugende Kraft, denn ihren ersten drei Tönen entstammen wieder neue Gestaltungen, welche die Durchführung durchziehen, bald heroisch wie:

Beispiel 8.

bald lyrisch wie:

Beispiel 9.

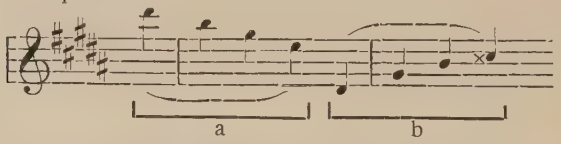
So reich ist die Brahmsische Variationskunst in diesem reifen Werke, das in seiner logischen Einheitlichkeit vom Künstler erst geschaffen werden konnte, der durch die strenge symphonische Schule durchgegangen war.

»Und es ist das ewig Eine,
Das sich vielfach offenbart:
Klein das Große, groß das Kleine,
Alles nach der eig'nen Art,
Immer wechselnd, fest sich haltend,
Nah und fern und fern und nah,
So gestaltend, umgestaltend,
Zum Erstaunen bin ich da.«

Auch der neue leidenschaftliche Seitensatz geht aus der ersten Themengruppe hervor.

Hier zeigt sich die logische Kraft der Brahmsischen Kunst vielleicht noch schöner als in den bisher besprochenen Bildungen. Das Beispiel 2 (S. 214) ist nämlich die Keimzelle dieses Seitensatzes, der folgendermaßen beginnt:

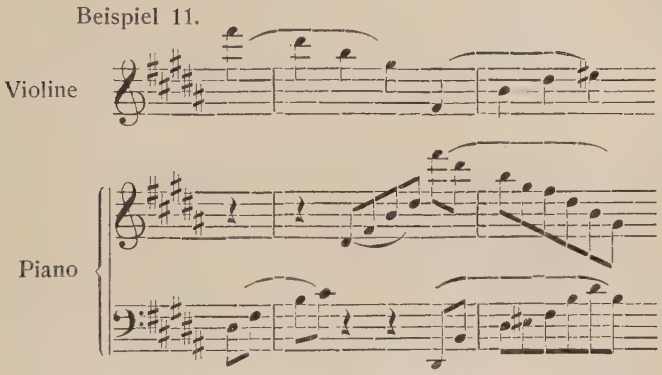
Beispiel 10.



Die absteigenden vier halben Noten der Oberstimme des Beispieles 2 ergaben, zu Viertelnoten verkürzt, die ersten vier Noten des Seitensatzes (a); die aufsteigenden vier halben Noten des Basses, ebenfalls zu Viertelnoten verkürzt, die weiteren vier Noten des Seitensatzes (b).

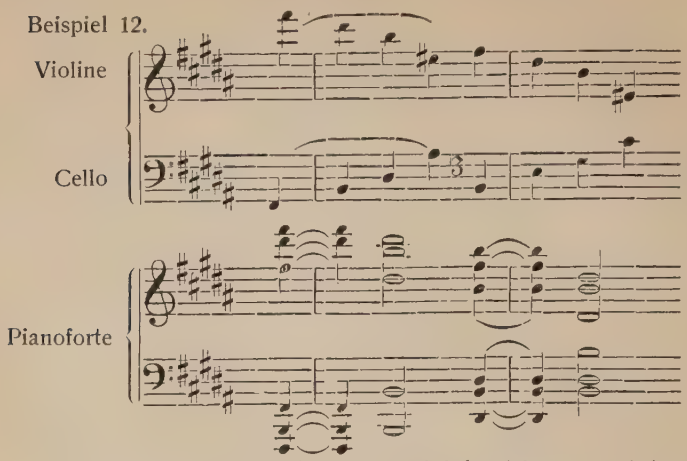
Man schaut hier, wie sonst nirgends, direkt in die Tiefe der Brahmsischen Phantasie, die stets organisch formt, das folgende aus dem vorhergehenden hervorgehen läßt, die nur einheitlich gestalten kann. Und welche Freiheit ist nicht in dieser zähen Strenge! Da der Seitensatz aus zwei Takten herausgewachsen, deren Ober- und Unterstimme in Gegenbewegung gegeneinander geführt wurden, ist er fähig, in den mannigfachsten kontrapunktischen Bildungen sich zu betätigen. a und b des Beispieles 10 können also wieder kontrapunktisch zueinander treten. Man sehe zum Beispiel die Form, die der Seitensatz in der Reprise annimmt, wo er innerlich gesteigert zum zweitenmal vorüberzieht:

Beispiel 11.



Die ersten vier Noten des Seitensatzes (a) werden von einem Baßgang begleitet, der die zweimal gebrachte Verkürzung der zweiten vier Noten (b) ist; die zweiten vier Noten (b) von einem Baßgang, der die zweimal gebrachte Verkürzung der ersten vier Noten (a) ist. Noch künstlicher ist das kontrapunktische Spiel am Schlusse:

Beispiel 12.



Violine und Cello bringen gleichzeitig a und b des Beispieles 10 in Gegenbewegung: dazu tritt das Klavier mit a und b in Gegenbewegung, aber auch in Vergrößerung, so daß gleichzeitig alle kontrapunktischen Möglichkeiten auf einmal erklingen. Man wird an die Kunststücke der Niederländer gemahnt, indes es wurde schon betont, daß alle diese Umformungen nur möglich waren, weil schon im Beispiel 2, von dem der Seitensatz sich herleitet, Ober- und Unterstimme kontrapunktische Gegensätze waren, so daß in der weiteren Ausführung Brahms nur alle jene Anlagen entwickelt, die schon in der Keimzelle geschlummert haben, der der Seitensatz entwuchs.

In der ersten Themengruppe also haben alle motivischen Bestandteile des ersten Satzes ihren Ursprung, und alle Mannigfaltigkeit findet hier ihre Einigung, denn von hier sind nicht nur Seitensatz und Schlußsatz abzuleiten, sondern auch die prachtvolle Durchführung, welche die in den Beispielen 7, 4, 3 und 10 zitierten motivischen Bestandteile verarbeitet. Und schließlich bringt auch

noch die innige Coda des Werkes eine Verwebung der Themen vom Haupt- und Seitensatz, den versöhnenden Abschluß der Kontraste des Ganzen. Der erste Satz gleicht derart einem Baume, der einer Wurzel entsprießend blütenreiche Äste nach allen Seiten treibt und dieses naturgemäße Formen ist es, das wir organisch nennen. Selbst Brahms hat wenig Werke aufzuweisen, wo eine einheitliche Stimmung alle Teile so innig aneinander bindet, wie dieses.

Jetzt erst sind wir gerüstet, den ersten Satz des Werkes in seiner ersten Fassung zu beurteilen und die Entwicklung zu überschauen, die Brahms durchgemacht hat.

Von Takt 62 an beginnt die Überleitung zum Seitensatz. Dieser bringt zuerst am Klavier ein Gis-Moll-Thema, das frei phantasierend an das im Beispiel 6 angeführte, aus der ersten Gruppe hervorgegangene Motiv anknüpft. Dann im Baß ein chromatisches Motiv, das sich ebenfalls an das Hauptthema anschließt und wenn dieses gespensterhaft vorübergezogen wieder das Gis-Moll-Thema, das diesmal von der Violine und dem Cello imitatorisch vorgetragen wird und von neuem von dem chromatischen Motiv abgelöst wird. Hierauf in E-Dur ein neues Thema, das ebenfalls an das Hauptthema des ersten Satzes anschließt. Auch dieses wird imitatorisch fortgeführt; ein Schlußsatz fehlt. Wie man sieht, ist auch hier alles motivische Material dem Hauptthema entnommen, allein daraus nicht wie in der Fassung B das weitere logisch entwickelt, sondern in phantastisch freier Form abgewandelt. Der Seitensatz ist reich an Stimmungen, vielfarbig beleuchtet, düsterer Ernst und heiterste Neckerei wechseln. Es fehlt das kräftig Trei-

bende, die einheitlich vorwärts drängende Bewegung. So mannigfaltig diese romantischen Episoden sind, das Werk steht still. Wir sind hier weit entfernt von der Leidenschaft, der Männlichkeit und Energie der zweiten Fassung, von diesem ununterbrochenen Weiterwachsen, von dieser starken Gehaltenheit. Durchaus phantastisch ist auch der Durchführungsteil, der die Motive des Haupt- und Seitensatzes durcheinanderschlingt, in immer neuen arabeskenhaften Umformungen, schon in seiner Breite phantasieartig, so daß Brahms bei der ersten Aufführung des Werkes in Wien Striche anbrachte. Wie poetisch war die Reprise der zweiten Fassung, in die mit der Triolenfiguration, die das Hauptthema unterwühlt, gleichsam die Erregung der Durchführung hineindringt! Die erste Fassung weiß davon nichts; sie bringt eine notengetreue Reprise, an Stelle des Seitensatzes aber eine zweite Durchführung, ein Fugato des gespensterhaften chromatischen Motives des Seitensatzes, also wieder ein neues Abenteuer, wie es dem Sinn des zwanzigjährigen Tondichters gefiel, der mit kräftigen Jagdrhythmen (neuerliche Imitationen) zum Schlusse spornt, dann wieder träumerisch verweilt, bis er den entschiedenen Entschluß faßt, dem Abschluß zuzueilen, der in seiner Überschwänglichkeit ein treues Bild des jungen Brahms entwirft. Dieser erste Satz, in dem die Stimmungen so mannigfach, der so reich an Episodischem, Arabeskenhaftem ist, wo bunte Lichter durcheinander spielen, ist echte Romantikerkunst. Die neue Fassung, in der eine einheitliche Stimmung alle Teile durchdringt, wo die reichste Phantasie im Dienste eines starken Willens steht, der sie zusammenfaßt und leitet, ist Klassikerkunst. Ein

ganzes Menschenleben, das der künstlerischen Vervollkommnung gewidmet war, liegt zwischen beiden Werken.

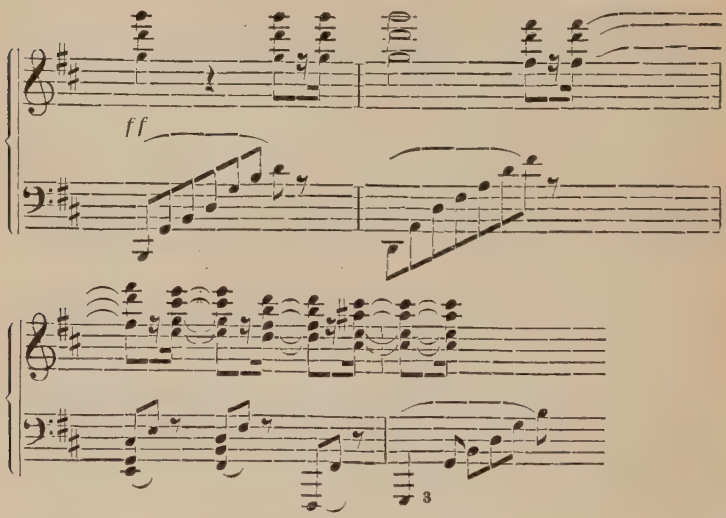
Im zweiten Satz des Werkes, dem Scherzo, hat Brahms bei der Umarbeitung nur eine wesentliche Änderung angebracht, indem er einen anderen Schluß angefügt hat. Dieser neue Schluß ist wesentlich konziser und trotz seiner Knappheit spannender, inhaltlich reicher. In der Fassung A verklingt der Satz; über langgezogenen Akkorden des Klaviers zerbröckelt das Scherzothema. In der Fassung B ist ein wirklicher Abschluß, das heißt: die Energie wird noch einmal gesammelt, die Töne werden mit festem Griff zusammengepackt. Ein von der Höhe zur Tiefe und wiederum zur Höhe eilender Klavierlauf erzeugt jene Spannung, welche durch die abschließenden Akkorde befriedigt, aufgelöst wird. Eines besonderen Studiums wert sind die kleinen Änderungen, mit denen Brahms die Reinheit des Satzes gesteigert hat, künstlerische Detailarbeit feinster Art.

Dem Adagio hat Brahms, wie dem ersten Satz, einen neuen Seitensatz gegeben. Die Zitierung der Anfangstakte des Schubertischen Liedes »Am Meer« (»Wir saßen vorm einsamen Fischerhaus«) mag ihm als ein allzu persönlicher Einfall erschienen sein und die überschwängliche Sentimentalität des Seitensatzes den gereiften Mann, der sein Gefühlsleben keusch verbarg und gegen die Welt abschloß, allzu jugendlich berührt haben. Die schöne, vom Cello vorgetragene Gis-Moll-Melodie tritt an die Stelle dieses Seitensatzes, ein breiter, von dunkler Leidenschaft erfüllter, echt männlicher Gesang, der empfindungsvoll gesteigert wird. In der ersten Fassung war vor den Schluß ein Allegro (doppio movimento) einge-

schoben, ein bizarrer Zwischensatz, der die feierliche Stimmung des Adagios jäh unterbricht und für die Freude des jungen Brahms an wechselnden Stimmungen charakteristisch ist. Dieser wurde jetzt ebenfalls gestrichen, so daß auch der dritte Satz an Einheitlichkeit gewann. Die Subjektivität des jungen Brahms hat der Objektivität des gereiften Meisters Platz gemacht.

Den letzten Satz (in der Fassung A: Allegro molto agitato; in der Fassung B: einfaches Allegro) hat Brahms in derselben Weise umgearbeitet wie den ersten Satz.

Nur 54 Takte, die Exposition des Satzes, blieben stehen; von der Überleitung zum Seitensatz an wurde alles gestrichen und neu komponiert. Wie im ersten Satz hat Brahms gleich mit den ersten neu komponierten Takten die Stimmung stark pathetisch gesteigert. Die Brahmsische Klaue erkennt man sofort in diesen Takten, welche das rhythmische Motiv des Hauptthemas mit Energie laden:



Ein Blick in die Fassung A lehrt, um wieviel energischer diese Überleitung zum Seitensatz ist. Die Überleitung in der Fassung A, welche drei Motive verarbeitet (zwei aus dem Hauptthema, eines aus dem Seitensatz), scheint bunter, mannigfaltiger, hat aber einen episodenhaften spielerischen Charakter; die Überleitung in der Fassung B ist knapper, aber viel kraftvoller und führt mit zehn Takten zum Seitensatz, während die Überleitung in der Fassung A neunundvierzig Takte benötigt. Der Meister drängt zusammen, wo der Jüngling phantasierend sich gehen läßt, er konzentriert, steigert dadurch den Gehalt, gibt mit weniger Mitteln mehr.

So ist es auch im neuen Seitensatz.

Viele Brahmsverehrer haben den Wegfall der wundervollen Fis-Dur-Cello-Kantilene beklagt, die so schwärmerisch von Liebe singt, ohne eigentlich die künstlerischen Gründe zu würdigen, welche Brahms bewogen haben, sie trotz ihrer Schönheit zu streichen. Man darf wohl annehmen, daß dem reifen Meister der Reiz, den diese elegische Melodie ausübte, zu stofflich gewesen; das Gefühl sprach sich in ihr zu unmittelbar, zu naiv aus. Der alte Brahms mag dem jungen Brahms gegenüber gestanden haben, wie der alte Herder dem jungen Goethe. Dieser Gegensatz einer klassischen und romantischen Kunstauffassung hat Goethe in »Wahrheit und Dichtung« bei Besprechung seines Verhältnisses zu Herder in unübertrefflicher Weise geschildert, indem er sagte: »Er (Herder) tadelte das Übermaß von Gefühl, das bei mir von Schritt zu Schritt mehr überfloß. Ich empfand als Mensch, als junger Mensch: mir war alles lebendig, wahr, gegenwärtig. Er, der bloß Gehalt und Form

beobachtete, sah freilich wohl, daß ich vom Stoffe überwältigt war und das wollte er nicht gelten lassen ... Man sieht heraus, daß er das Werk bloß als Kunstprodukt ansah und von mir das gleiche verlangte, die wir noch in jenen Zuständen wandelten, wo es wohl erlaubt ist, Kunstwerke wie Naturereignisse auf sich wirken zu lassen.« Das trifft den Kern. Der alte Brahms empfand wie der alte Herder als Künstler und künstlerische Erwägungen haben ihn veranlaßt, jenen gesangvollen, breiten Seitensatz, der von Empfindung und Gefühl überfloß, zu streichen. Erstens: Dieser Satz des Werkes ist ein Schlußsatz. Er soll also vorwärtsdrängen. Muß knapp, lebhaft, energisch sein. Aber jene Melodien nehmen einen großen Raum ein, breiten sich, unbekümmert um das Ganze, aus. Ist doch die Musizierfreudigkeit des jungen Brahms so groß, daß er nach dem Seitensatz sogar ein neues Gesangsthema einführt. Zweitens: Alle künstlerische Wirkung beruht auf der richtigen Verwendung der Kontraste. Das H-Moll-Hauptthema ist chromatisch erfunden und wirft sich förmlich, wie ein Fieberkranker, von einer Seite zur anderen. Nur ein diatonisches Thema in Dur, das entschieden rhythmisiert war, konnte dazu den Gegensatz bilden. Diesen zwei Forderungen entsprach der neue D-Dur-Seitensatz. Sobald einmal diese zwei kontrastierenden Gruppen — ein chromatisches und ein diatonisches Thema — aufgestellt waren, mußte sich die weitere Entwicklung energisch und schlagend vollziehen. Niemals verliert man das Gefühl: es geht dem Schlusse zu, während in der ersten Fassung ein bunter Wechsel von Episoden stattfindet, deren jede einzelne ihre Stimmung breit aus-

spinnen. Dieser neue letzte Satz ist ein echter Schlußakt eines Schauspiels, wie es die Finali in den Werken der Klassiker immer gewesen sind.

Der Ästhetik des musikalischen Schaffens hat Brahms mit der Umarbeitung des H-Dur-Trios den größten Dienst erwiesen. Worauf es im Kompositionsprozeß ankommt, kann nicht großartiger dargestellt werden, als es Brahms als Schaffender getan hat. Indem er ein romantisches Jugendwerk in eine klassische Form brachte, hat er gelehrt, wie der reife Künstler den Gehalt eines Werkes steigert, wie er zusammenfaßt, zusammendrängt, wie er einheitlich gestaltet und die bunte Fülle der Bilder von einem Mittelpunkte in die Weite entläßt, wie er der großen Form alles opfert und nicht ruht, bis er seine künstlerische Energie so stark als möglich zusammengepreßt hat. Das Jugendwerk mag durch die Lebhaftigkeit des Gefühls, den Reichtum der Stimmungen, durch phantastischen Tonzauber unmittelbar hinreißen. Das Werk des Meisters wird durch seine kraftvolle Bezwingung der Form, seine logische Strenge, seinen einheitlichen Stimmungsgehalt desto mehr fesseln, je näher man es kennen lernt. Von solchen Werken, wie es das H-Dur-Trio in seiner neuen Fassung ist, gilt dann das Goethesche Wort: »Die hohen Kunstwerke sind zugleich die höchsten Naturwerke, die von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht werden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist Notwendigkeit, da ist Gott.«

XVI.

Die Kompositionsarbeit dringt bei den Musikern ersten Ranges bis zu jener Art des Gestaltens vor, die man den großen Stil nennt.

Charakteristisch für den großen Stil sind eine starke Konzentration der seelischen Energie, einfache, große Linien, Hervorhebung des Wesentlichen und Notwendigen. Alles Nebensächliche, alles Kleinliche wird abgestreift, das Erhabene waltet souverän. Nur Künstler von größtem Wuchs sind voll von jener Leidenschaftlichkeit, die während der Arbeit an Werken von bedeutenden Maßen niemals ausglüht, die sich immer mehr und mehr entflammt und auch das kleinste Detail mit starker Empfindung durchhitzt. Nur sie besitzen auch die Willenskraft, jene Massen elementarer Leidenschaftlichkeit zu beherrschen und geistig zu lenken. Die außerordentliche Vereinfachung der Werke eines Dante, eines Tizian oder Michelangelo, eines Händel oder Beethoven entsteht erst durch eine intensive Verdichtungsarbeit, durch ein Zusammendrängen, Zusammenpressen, durch einen sehr komplizierten geistigen Schmiedeprozeß. Wie ein Künstler zu jener Großzügigkeit der Darstellung gelangt, die als Stil bezeichnet wird, erfährt man am besten aus der Vergleichung der beiden großen Leonorenouvertüren Beethovens und wir dürfen eine mühselige Detailunter-

suchung nicht scheuen, um die Wege der schaffenden Phantasie aufzuspüren.

Die Zeitgenossen Beethovens haben über wenige seiner Werke so absprechende Urteile gefällt, wie über die Leonorenouvertüre Nr. 1, welche bei der ersten Aufführung der »Leonore« gespielt worden ist, so neu war dieser grandiose Stil und die Freiheit der harmonischen Gestaltungen, so kühn und unerhört diese leidenschaftlich bewegte symphonische Dichtung. Nur einige dieser Urteile seien erwähnt: »Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C-Dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist und mit anderen Beethovenschen Instrumentalkompositionen — auch nur zum Beispiel mit seiner Ouvertüre zum Ballett Prometheus — keine Vergleichung aushält« (Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig, 8. Januar 1806); »die Ouvertüre hingegen mißfällt wegen der unaufhörlichen Dissonanzen und des überladenen Geschwirres der Geigen durchgehends, und ist mehr eine Künstelei als eine wahre Kunst« (Zeitung für die elegante Welt, 10. Mai 1806); »alle parteilosen Musikkenner und Freunde waren darüber einig, daß so etwas unzusammenhängendes, grelles, verworrenes, das Ohr empörendes noch nie in der Musik geschrieben worden sei. Die schneidendsten Modulationen folgen aufeinander in wirklich gräßlicher Harmonie, und einige kleinliche Ideen, welche auch jeden Schein von Erhabenheit daraus entfernen, worunter zum Beispiel ein Posthornsolo gehört, das vermutlich die Ankunft des Gouverneurs ankündigen soll!! vollenden den unangenehmen betäubenden Eindruck« (Der Freimütige, Berlin, 11. September

1806). Vielleicht noch charakteristischer als diese Urteile ist das Cherubinis, der den Pariser Künstlern sagte, er habe wegen ihrem Bunterlei nicht einmal die Haupttonart der Ouvertüre erkennen können. In der Tat ist die erste große Leonorenouvertüre ein Phantasieausbruch von unvergleichlicher Stärke. Etwas Wildes, Elementares lebt in diesem Werke, das ganz phantastisch in seinen Kontrasten ist, wo die Flammen der Phantasie mächtig flackernd in die Höhe schießen. Als Beethoven im Jahre 1806 die »Leonore« umarbeitete, unterwarf er auch die Ouvertüre einer neuen Redaktion, sie zur Leonorenouvertüre Nr. 2 umschaffend. Bei dieser Umarbeitung kam es Beethoven darauf an, die ungeheure Erregung seiner Phantasie zu bändigen und die Leidenschaftlichkeit der Empfindung zu edlem Pathos zu mäßigen, das Werk zu monumentalisieren. Erst in der neuen Fassung erhielt das Werk jene Breite und Kraft der Darstellung. Erst jetzt wurde die romantische Symphonie zur klassischen, erhielt sie Stil.

Eine düstere Einleitung steht am Beginn. Unter den vielen poetischen Konzeptionen Beethovens ist sie eine der herrlichsten, unvergleichlich als psychologisches dichterisches Gemälde, ergreifend durch ihren reichen Stimmungsgehalt und kühn und abenteuerlich in ihrer formalen musikalischen Gestaltung. Feiert das Allegro, welches ihr folgt, die befreiende Liebestat Leonorens, so schildert diese Einleitung das Geschick Florestans. Ein absteigender, immer mehr verklingender Unisonogang der Streicher führt in die Kerkertiefe, aus der Seufzer empordringen. Rührend ertönt die Klage Florestans: »In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir

entflohen«, doch diese Klage verliert sich in den einsamen Räumen, deren Mauern der Gefangene abtastet. Wiederum wird es still und öd. Allein! Verlassen! Eine Ahnung, daß der Befreier nahe, dämmert jetzt in der Seele des Gefangenen auf, eine glänzende, holde Vision, die Lichtstrahlen in die düstere Zelle hinabsendet. Ist die Rettung gekommen? Nein. Gewaltig ist die Macht des Unterdrückers, der den Unglücklichen zu Boden geschlagen hat und doch, wer könnte ihm die Hoffnung rauben, die sanft schmeichelnd sein Haupt umweht, den Trost der Einsamkeit? Dies etwa ist der dichterische Stimmungsgehalt der Einleitung, die die Schauer des Kerkers, die edlen Klagen des Gefangenen, sein Elend und sein Hoffen malt und alle wechselnden Stimmungen mit Motiven schildert, die sämtlich dem Anfang der Florestanarie — den ersten drei Noten — entstammen. Der absteigende Gang, der in die Kerkertiefe führt, die liebliche Holzbläsermelodie, die dem Verlassenen Trost eingibt, sind beide Umbildungen der ersten Noten der Florestanarie, so musikalisch einheitlich ist diese Einleitung gestaltet.

Wie hat Beethoven in der ersten und zweiten Leonorenouvertüre die Einleitung geformt?

Es sei hier gleich auf das Wesentliche hingewiesen: In der ersten Leonorenouvertüre hat dieses Adagio 57 Takte, in der zweiten nur 36. Beethoven hat also bei der Umarbeitung zusammengezogen, vereinfacht. Das sagen schon die angeführten Ziffern. Allein es muß auch im einzelnen dargelegt werden, wie er dies getan hat.

Gleich die ersten Takte: der abwärts tastende Gang,

der in das Verließ hinabführt, wurde verändert. (Siehe Partiturbeispiel A.) Die erste Leonorenouvertüre schreitet zweimal aus, um in den Kerker hinabzusteigen. Zweimal schwächt sich das Fortissimo zum Piano ab. In der zweiten Leonorenouvertüre findet man nur einen einzigen, großen melodischen Bogen, ein einziges sanftes Niedersteigen und Verklingen. Diese stilvolle edle Linie ist durch die Umarbeitung neu geschaffen worden. Durch die Vereinfachung wurde die Intensität der Stimmung verstärkt, trotzdem der Ausdruck in der ersten Fassung heftiger und leidenschaftlicher gewesen war und der gleiche Vorgang wiederholt sich im ganzen Werke. Immer tritt an die Stelle der überströmenden Empfindung die eine einfachere Fassung. Immer an die Stelle des ruckweise ausbrechenden Affekts das gehaltene Pathos. Die Linien werden einfacher. Die Zeichnung groß und weit geschwungen. Die maniera grande des klassischen Stils verdrängt die barocke Leidenschaftlichkeit.

So ist es auch im weiteren Verlaufe: Man betrachte zum Beispiel die Takte nach dem Verklingen der As-Dur-Arie Florestans: die große Modulation von As nach E und wieder nach As zurück (C-Dur: ♭VI ... III ... ♭VI), die ein Kompendium der freien harmonischen Kunst Beethovens sind. Die Modulation von As nach E mittels sukzessiver und stufenweiser Tonfortschreitung, die sensitive Gegenbewegung in den Stimmen der ersten Violine und Viola, die Benützung der enharmonischen Verwechslung als Brücke, die rasch zu entlegenen Harmonien führt, und das überschwengliche Zurückmodulieren mit der kühnen Verwendung der Chromatik: welcher harmonische Reichtum, welche Freiheit der musikalischen

Phantasie, ganz abgesehen von dem poetischen Stimmungszauber dieser Partie. Von besonderem Interesse ist es, zu beobachten, daß Beethoven in der neuen Fassung die Modulation auf bedeutend kleinerem Raum durchführt (14 Takte gegen 21 Takte der ersten Fassung) und trotz größerer harmonischer Schlichtheit das Visionäre dieser Takte vermehrt. Auch der furchtbare Fortissimoausbruch, der nun folgt, wird durch scheinbare Mäßigung innerlich konzentriert (Partiturbeispiel B). Die erste Fassung bringt diese Stelle zweimal. Zweimal hört man die grellen Akkorde der Holz- und Blechbläser und den Tumult der Violinen, Celli und Bässe, den ein Vierundsechzigstellauf der ersten Violinen und Violen zischend durchschneidet. Die zweite Fassung begnügt sich mit der einmaligen Vorführung dieses Taktes, der jetzt im dreifachen Forte erklingt, weil er mit weisester Berechnung aller Kunstmittel an Schlagkraft verstärkt worden ist. Obwohl diesmal nur zwei Hörner (an Stelle von vier Hörnern) in Anspruch genommen werden und auch der Tumult in den Bässen weniger elementares Toben geworden ist (Sechzehnteltriolen an Stelle von Vierundsechzigsteln), ist dennoch die Wirkung dieses Taktes in der neuen Fassung mächtiger; man mag zum Vergleich an einen Fechtmeister denken, der mit einem besonnen und ruhig geführten Rapierstoß größere Wirkung macht, als ein leidenschaftlicher Fechter mit zwei aufgeregten Stößen. Denn die Besonnenheit hat bei der Umänderung dieses Taktes dem Künstler die Hand geführt. Die Akkorde der Holz- und Blechbläser wurden anders auf die Instrumente verteilt und besonders dadurch in ihrer Energie gesteigert, daß der As-Dur-Akkord den drei

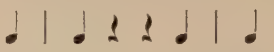
Posaunen in ihrer klangvollsten Lage zugeteilt wurde, so daß die Tonmassen jetzt auf einer viel breiteren Basis ruhen. Ebenso einschneidend ist die Änderung der vorstürmenden Vierundsechzigstelfiguren. Der ganze Violinchor wird unisono zusammengenommen [1]), Beethoven operiert bei diesem Sturmanlauf mit einem Violinbataillon in voller Kriegsstärke. Der Sturmlauf aber wird mit unwiderstehlichem Elan durchgeführt. Kein Stehenbleiben. Kein Verweilen. Ein viermaliges Vorwärts! Dazu schlagen jetzt die tiefen Saiteninstrumente, ebenfalls zur Masse zusammengenommen, den Generalmarsch. Was hohes Pathos ist: Leidenschaft durch Willenskraft gebändigt, kann man an diesem Takte sehen. Auch im schönen Abgesang dieses Adagios bewundert man bei der Umarbeitung die meisterlich sicher gestaltende Hand des Künstlers. Eine edle Melodie, in sanften Terzengängen von einer Flöte und einer Oboe vorgetragen, senkt sich trostverheißend in der zweiten Leonorenouvertüre zu Florestan hinab. Diese seelenvolle Melodie scheint unmittelbar aus dem Herzen zu kommen, so einfach und schlicht ist sie und doch zeigt ein Blick auf die erste Leonorenouvertüre (siehe Partiturbeispiel C), daß die Einfachheit und Schlichtheit erst durch die kritische Sichtung einer viel komplizierteren Melodie entstanden sind, die gar nichts von dieser Anmut des Linienzuges an sich hatte, und die Melodie erst niedergeschrieben werden konnte, nachdem die Phantasie des Künstlers ein zweites Mal durch die Reflexion hindurchgegangen war. Auch die Überleitungstakte zum

[1]) Früher haben erste Violine und Viola den Lauf ausgeführt.

Allegro haben ihre klassische Fassung erst erhalten, nachdem Beethoven die Weitschweifigkeit der ersten Leonorenouvertüre getilgt hatte. Ganz neu ist der poetische Zug, daß die Erregung des Ganzen in den Terzen der Flöten und Oboen wie ein Flämmchen im Lufthauch verzittert.

Die Befreierin naht. Was Spannung heißt und mit welchen künstlerischen Mitteln Spannung erzeugt wird, erfährt man hier, wie sonst nirgends. Das weit hinausgeschwungene, über 32 Takte sich ausbreitende Krescendo über dem festgehaltenen Grundton, das die Befreiung ankündigt, der Jubel des Themas selbst, sein ununterbrochenes Singen, seine Töne verzückter Freude, seeligsten Außersichseins, die unerschöpflichen Extasen: welche Visionen höchster Art, wie sie auf anderen Kunstgebieten etwa Tizian gekannt haben mochte, als er die Verzückungen der Apostel auf dem Assuntabilde malte! Zweimal hat Beethoven in den beiden Leonorenouvertüren diese Visionen neu gestaltet, und es ist bewunderungswürdig, wie Beethoven bei der Umarbeitung nur durch Retouchen, durch das Aufsetzen von Glanzlichtern, die Kraft und Fülle des Ganzen gesteigert hat. Das gilt schon von der Einleitung. Die Krescendowirkung war ursprünglich dadurch herbeigeführt, daß zu den Achteln der Violine — die später durch Celli und Bässe verstärkt werden — vereinzelte Blechbläser, dann die Holzbläser, erst die tiefen, dann die hohen mit langausgehaltenen Tönen, schließlich Trompeten und Pauken allmählich hinzutraten und derart eine stetige Steigerung des Klanges erzielt wurde. In der Neubearbeitung bewirkt Beethoven diese Steigerung auf andere Weise. Zur Achtelbewegung der

Violen gesellt sich schon von Anfang an ein Teil der Celli mit dem rhythmischen Motiv



das kräftig vorwärtstreibt (Partiturbeispiel D). Im 13. Takt fällt der durch zwei Hörner verstärkte Holzbläserchor, zu einer Masse zusammengenommen, den Rhythmus kräftig hervorhebend, ein

und nach 4 Takten gesellen sich zu den Cellis, den Rhythmus steigernd, die Bässe. Die rhythmische Erregung in den Bässen nimmt mit dem Anschwellen der Klänge gleichmäßig zu:

und die letzte Steigerung wird dadurch erzeugt, daß die Trompeten, Posaunen und Pauken aufgeboten werden und das ganze Orchester[1]) 4 Takte lang mit brausendem Jubel das Herankommen des Hauptthemas begrüßt. Wo Beethoven in der ersten Fassung durch einen romantischen Farbenimpressionismus zu wirken suchte, dort will er jetzt durch die Gruppierung der Massen und durch eine Verstärkung der rhythmischen Energie wirken. Das zeigt sich nicht nur im großen, sondern auch im kleinen, wie man an der schärferen Zuspitzung der Violinmelodie sehen kann:

usw.

statt

[1]) Nur zwei Hörner werden für den Eintritt des Hauptthemas noch aufgespart.

Auch im weiteren Verlaufe dieser ersten Themengruppe wird der lebhaft erregte Rhythmus mit den feinsten Kunstmitteln herausgearbeitet. So in jenen Takten, die im Partiturbeispiel E herausgehoben wurden, wo Celli, Bässe und Holzbläser den Rhythmus des Hauptthemas:

in entschiedenster Weise durchführen, wo die erste Fassung in den Begleitungsstimmen keine lebhaftere rhythmische Bewegung zeigt, sondern ruhige Akkorde ausbreitet. Noch interessanter ist die Stelle, die im Partiturbeispiel H zitiert ist. Auch hier treiben jetzt die Holzbläser die Bewegung an, und Trompetenfanfaren, von Paukenschlägen unterstützt, spornen das Ganze.

Jedoch nicht nur durch eine bewußt energischere Behandlung des Rhythmus wird der Eindruck festlichen Jubels verstärkt. In jedem einzelnen Takte wird durch eine veränderte Disponierung der Massen die ganze erste Themengruppe großzügiger gestaltet. Man sehe zum Beispiel im Partiturbeispiel F, wie das Hauptmotiv bei seinem Erscheinen zur glanzvollsten Kraft gesteigert wird, indem alle Streicher unisono und in lebhafter Achtelbewegung das Hauptmotiv vortragen, während die Akkorde der Posaunen einen koloristisch satten Hintergrund geben [1]). Das Thema hat in seiner neuen Fassung

[1]) Ein besonderes Studium verdient die Fassung des Themas in der Reprise der zweiten Leonorenouvertüre. Hier ist der zweiten Violine eine rauschende Achtelbewegung zugeteilt. Die Posaunen markieren den Rhythmus. Die Pauken hämmern das erste Viertel

unvergleichlich mehr innere Energie, als früher, trotzdem in der ersten Fassung drei Posaunen das Thema verstärkt hatten. Dieser Vorstoß der Streichermassen mit blitzenden Lanzen ist unwiderstehlich. Zu beachten ist auch, wie im 9. und 10. Takt des Hauptthemas in der neuen Fassung die Erregung der Violinen gedämpft wird, um das edle Pathos der Festfreude nicht durch krampfhafte Affektausbrüche zu stören. Früher mischten sich die Triolen der ersten Violinen mit den Achteln der zweiten Violinen und Violen zu unruhigem Geschwirr. Jetzt herrscht in allen Stimmen die gleichmäßige, froh beschwingte Achtelbewegung. Auch im weiteren Verlaufe dieses Satzes wird überall der Triolenaufruhr durch eine maßvollere Achtelbewegung ersetzt und die Mäßigung bewirkt überall eine Verstärkung der Wirkung. Der Eindruck männlicher Kraft und reicher Fülle wird vermehrt. Das Werk schreitet wie ein antiker Heros mit festem, elastischem Tritt dahin.

Alle diese Detailarbeit wird von Beethoven synthetisch zusammengefaßt, indem er in der zweiten Leonorenouvertüre die Führung der Hauptstimme von Anfang bis zu Ende den ersten Violinen übergibt. In der ursprünglichen Fassung begann das Violoncell und erst im 10. Takte übernahm die erste Violine die Führung. Vom 47. Takte an führte wieder das Cello allein die Melodie fort (Partiturbeispiel E) bis zum 53. Takte, wo die

---

jedes Taktes. Wie leidenschaftlich ist dieser neuerliche Freudenausbruch empfunden! Die Wiederholung ist keine mechanische Repetition, sie bringt eine neue Steigerung, denn Beethovens Schaffen ist in jedem Augenblick ein Dichten aus dem Vollen heraus.

erste Violine die Melodie fortsetzte. Die melodische Linie hob sich und senkte sich in der Mitte wieder zu Boden, um ein zweites Mal sich emporzuheben. In der neuen Fassung wird vom Beginn des Allegro bis zum Eintritt des Seitensatzes ein einziger prachtvoller Bogen gespannt. Immer ist es die erste Violine, die die Melodie vorträgt, weiterführt, es ist ein einziges ununterbrochenes Singen und Jubeln, ein niemals gehemmtes Vorwärtsstürmen, ein Triumphzug ohne Ende[1]). Diese edle Linie des Hauptsatzes hat Beethoven erst in der zweiten Bearbeitung gefunden. Auch dieser große klassische Linienzug gehört zum Stil.

Nur kurz sei darauf verwiesen, wie Beethoven die Modulation zu dem in E-Dur stehenden Seitensatz gekräftigt hat. Mittels chromatischer Erhöhung der vierten Stufe stürmt der Hauptsatz in das E-Dur-Gebiet ein. Mit 16 Takten befestigt sich die zweite Leonorenouvertüre in der neuen Tonart, wo die erste Leonorenouvertüre 26 Takte in Anspruch genommen hatte. Lebhaft, entschieden, ohne längeres Zögern geht es vorwärts. Auch im Seitensatz ist die edle, bei aller Schlichtheit glanzvolle Fassung des Seitensatzes erst durch eine sorgfältige Redaktion der ersten Leonorenouvertüre erreicht, die den Orchestersatz lichtete und mit fein berechneten und doch sparsamen Mitteln die Stimmung vertiefte (Partiturbeispiel J). Die von den Hörnern vorgetragene Melodie wird von der Verstärkung durch die Oboe und das Cello und von der Umspielung mit Violintriolen

[1]) Das ist auch technisch von Bedeutung. Die Violinen können sich warmspielen, sich erhitzen. Dadurch wird der Schwung des Hauptsatzes erhöht.

befreit. Sie leuchtet jetzt in warmen, satten Farben und um sie herum schlingen sich die beseelten melodischen Linien der Flöte und ersten Violinen und der Celli und Bässe. Wer könnte jetzt aus diesem Meisterstück vornehmster Koloristik eine Stimme herausnehmen, ohne das Ganze zu schädigen und das Gleichgewicht zu stören? Wie auf einem alten Meistergemälde verfolgt man hier diese vollendete Pinselführung immer wieder aufs neue, um immer wieder darüber zu erstaunen, wie sicher jeder Strich sitzt und wie wohl erwogen jeder Farbenfleck ist. Ebenso flüchtig, wie auf die neuen Schönheiten dieser Partie, sei darauf hingedeutet, wie in dem Schlußsatz die Heftigkeit des Gefühls gemäßigt wird. An Stelle der leidenschaftlichen *ff* und *sf* tritt ein spannendes Pianissimo, das eine neue Steigerung vorbereitet. Die Imitationen zwischen Bässen und Violinen, die sich im Abstand von vier Vierteln folgten, werden auf die Entfernung von zwei Vierteln zusammengedrängt, die Bewegung von innen heraus beschleunigt. Den Höhepunkt erreicht die Steigerung in einem durch die Gegenbewegung der Stimmen dramatisierten Gang, der in der neuen Fassung rhythmisch besonders effektvoll ausgearbeitet wird[1]) (Partiturbeispiel G) und in lehrreichster Weise zeigt, wie Beethoven den dreifachen Forteausbruch der ersten Leonorenouvertüre mit dem zweifachen Forte der neuen Fassung überbietet, weil er die Wirkung nicht in der stofflichen Massenhaftigkeit, sondern in der charakteristischesten, individuellsten For-

[1]) Die Streicher werden in einen rhythmischen Gegensatz zu den Bläsern versetzt; also eine zweite Dramatisierung.

mung sucht. Schiller hat einmal gesagt, daß sich diejenigen Dichter und Künstler schlecht auf die Kunst verständen, welche das Pathos durch die bloße sinnliche Kraft des Affekts zu erreichen glaubten. Das war auch Beethovens Überzeugung, der er mit der Umarbeitung der Leonorenouvertüre Ausdruck gegeben hat.

Formal hat diese großartige Dichtung bis hierher dem Schema eines ersten Sonatensatzes entsprochen: eine Adagioeinleitung, dann ein Allegro; der Hauptsatz in C, der Seitensatz in E. Nun folgt in der ersten Leonorenouvertüre eine ungewöhnlich breite Durchführung, welche Teile des Hauptsatzes und das Thema des Seitensatzes verarbeitet und gegen den C-Moll-Schluß zu leidenschaftlichster Bewegtheit sich steigert. Grelle verminderte Septimenakkorde des vollen Orchesters und ein wilder Unisonogang der Streicher bereiten die Peripetie vor, die durch das Trompetensignal, des Gouverneurs, angekündigt wird. Nach einem achttaktigen Zwischensatz, in dem sich die Themen Florestans und Leonorens zweimal krampfhaft umarmen, erklingt die Fanfare zum zweitenmal. Mysteriöse Pianissimoakkorde führen nach C-Dur: Florestan läßt nochmals seine Klage ertönen, dann stürmt ein zehntaktiger Geigenanlauf zum triumphalen Prestoabschluß, der in der ersten Leonorenouvertüre nur 89 Takte umfaßt.

Prüft man diese Anlage der ersten Leonorenouvertüre, so sieht man leicht, daß der ganze Schlußabschnitt nach dem ausgedehnten ersten Teil und der weitläufigen Durchführung unverhältnismäßig kurz geraten ist. Einige Ziffern werden den Konstruktionsfehler dieser Ouvertüre sofort klarlegen:

Erster Teil . . . 186 Takte
Durchführung . . 148 Takte
Zweiter Teil . . 140 Takte

Nun ist es wohl ganz klar, daß der zweite Teil, der überdies nicht zusammengewachsen ist, sondern aus einzelnen gesonderten Episoden besteht, mit seinen 140 Takten, weder der Durchführung mit 148 Takten, noch dem ersten Teil mit 186 Takten das Gleichgewicht zu halten vermag; daß das Werk, welches so weitzügig angelegt ist, in seinem zweiten Teil in Bruchstücke auseinanderfällt und derart einer Brücke gleicht, die mit mächtigen Wölbungen einen Fluß überhöht, vor Erreichung des zweiten Ufers jedoch abbricht und mit einer notdürftig gezimmerten Notbrücke ergänzt wird. Sollte diese Brücke wirklich einen monumentalen Anblick bieten, so müßte sie ausgebaut, müßten die Wölbungen fortgeführt werden. Das war es, was Beethoven in seiner Neubearbeitung der großen Leonorenouvertüre getan hat. Erst jetzt erhielt das Werk seinen klassischen Linienzug, das Weite und Breite seiner Formen. Die Maße werden jetzt folgende:

Erster Teil . . . 155 Takte
Durchführung . . 80 Takte
Zweiter Teil . . 367 Takte

Mit dieser imposanten Vergrößerung des zweiten Teiles wurde dem Werke ein Abschluß gegeben, wie er schwungvoller nicht gedacht werden konnte. Es ist ein stolzer Festzug glänzender Gestalten, der hier vor dem geistigen Auge vorüberzieht.

Seine Neudichtung begann Beethoven damit, daß er den alten Durchführungsteil beseitigte. Ein Blick auf

den neuen Durchführungsteil zeigt, weshalb er es getan hat. Die neue Durchführung ist knapper, kürzer, gedrungener. Sie ist in der Einteilung der Gruppen ungewöhnlich einfach, mit der Verwendung und Kontrastierung von viertaktigen Gruppen wird eine beabsichtigte Regelmäßigkeit hergestellt, Licht- und Schattenpartien werden ganz gleichmäßig verteilt. Beethoven setzt an die Stelle der romantischen Phantastik der alten Durchführung großartige, einfache Gegensätze, er arbeitet mit breitem Pinsel, wie es seinem neuen Stil entspricht. Diesen neuen Stil lernt man auch aus der Art kennen, wie Beethoven die Trompetenfanfare umgestaltet hat. In der ersten Fassung klang sie überschwenglich und romantisch:

In der Neubearbeitung:

Auch hier wird die zackige Linienführung zugunsten des einfacheren Linienzuges getilgt. Der Rhythmus wird markanter herausgearbeitet, weil er für die weitere musikalische Entwicklung von großer Bedeutung

ist. Zittert doch die Erregung dieses Rhythmus, wenn die innige Melodie des Dankgebetes zuerst in B, dann in Ges angestimmt wird, in den Streichern noch lange nach, ein ebenso poetischer, wie psychologisch feiner Zug. Wir sind jetzt mit der Erwähnung der ergreifenden Dankgesänge, die Beethoven den Trompetenfanfaren folgen läßt, in das Gebiet erhabenster Dichtung eingetreten, denn hier hat die Phantasie Beethovens, als sie unter dem formalen Zwang stand, dem Werke größere Breite zu geben, eine Reihe der schönsten Erfindungen erdichtet. Formal handelt es sich um folgendes: Beethoven hatte sich entschlossen, um an Stelle aneinandergereihter Episoden ein zusammenhängendes Ganzes zu bilden und das Gleichgewicht mit dem ersten Teil herzustellen, dem Werke eine Reprise des ersten Teiles einzufügen. Während in der ersten Fassung die zwei Trompetenfanfaren mit ihrem kurzen Zwischensatz, die Florestanarie, der unwiderstehliche Violinanlauf zur Coda abgesondert nebeneinander standen, so daß man hier mehr den Eindruck einer tastenden Skizze hatte, als den eines vollendeten Kunstwerkes, sollten jetzt alle Einzelheiten mit der Reprise verbunden werden, Vorbereitung und Ausklang sein. Deshalb benützt jetzt Beethoven den Dankgesang, um mit seiner Melodie von Ges-Dur zur Dominante von C-Dur zu modulieren [1]), die jetzt dem großen Charakter des Werkes entsprechend breit ausgebaut wird und um so spannender wirkt, je weiter der Eintritt der Reprise hinausgeschoben wird. Jubelnd schwingt sich, sobald die Dominante von

[1]) Mit Benützung jener enharmonischen Verwechslung, die auf S. 39 besprochen wurde.

C-Dur erreicht ist, über zitternden Streicherklängen, die Melodie der Flöte in die Höhe, es schallt wie Lerchensang in heiteren Lüften, unermüdlich tiriliert es, überselig vor Heiterkeit: eine der schönsten lyrischen Episoden in diesem Heldengedicht. Dann ein mysteriöses Pianissimo: ein spannendes Heraufschleichen des Hauptthemas aus der Tiefe, ein mutiges Vorwärtsschreiten, unaufhaltsames Vorwärtsstürmen, immer leidenschaftlicheres Vordringen unter brausendem Orchesterjubel und schon bricht das Hauptthema los. Die Reprise beginnt; Hauptsatz und Seitensatz in C-Dur, das von hier bis zum Schlusse in ungetrübter Reinheit herrscht, meist mit seinen Grundakkorden, so daß der Eindruck höchster Klangfülle in jedem Augenblick vorwaltet. Noch einmal ziehen sie vorüber, die edlen Gestalten, die des Dichters Auge, vom Strahlenglanz umflossen, erschaut hat: Leonore in ihrem Wagemut, ihrer Siegestrunkenheit, ihrer aufopfernden Treue und Florestan mit der dem Herzen entströmenden Klage, die am Schlusse der Reprise, von der Flöte, Oboe und dem Fagott vorgetragen, verklärt erklingt, während in den Pauken der Trompetenrhythmus zum letztenmal wie aus der Ferne hereintönt. Dann reißt der Sturmlauf der Streicher, mächtig gesteigert [1]), zu dem glanzvoll und reich ausgestatteten Schluß fort. Im Partiturbeispiel K mag man sehen, wie Beethoven hier durch eine Erbreiterung des Themas demselben eine heroische Seele gegeben hat und auch im weiteren Verlaufe findet sich kein Takt, wo nicht der Künstler durch instrumentale oder rhythmische Verände-

[1]) 20 Takte in der zweiten, 10 Takte in der ersten Fassung.

rungen, durch ein schärferes Herausarbeiten der Tongestalten das festliche Pathos gekräftigt hätte. Ganz neu ist die riesige Orgelpunktsteigerung, die zu den Verzückungen des Schlusses führt, dem in stärkster Erregung, in leidenschaftlicher Ekstase vorgetragenen Leonorenthema. Nicht wie in der ersten Fassung Florestan, sondern Leonore hat das letzte Wort. Ihr überglückliches Jauchzen schließt jetzt diese ergreifende Dichtung ab.

Was das Wesen des großen Stiles ist, lehrt die Vergleichung beider Werke: größte Lebhaftigkeit des Gefühls, eine breit und voll sich auslebende Leidenschaftlichkeit des ganzen Wesens, stärkste Fülle der Phantasiekraft, aber sie alle beherrscht von einem großen Willen, zur größten Klarheit und zu edlem Maß entwickelt und weithin ausgebreitet. Nur eine Natur von dieser Vehemenz der Affekte, wie es Beethoven gewesen, konnte ein Werk wie die zweite Leonorenouvertüre schaffen, aber auch er hat diese Größe des Stiles erst erreicht, nachdem er die gärende Phantastik der ersten Leonorenouvertüre mit seinem Kunstverstand veredelt hatte. »Der Gehalt entspringt freiwillig aus der Fülle des Inneren, aber die Form, ob sie schon vorzüglich im Genie liegt, will erkannt, will bedacht sein und hier wird Besonnenheit gefordert, daß Form, Stoff und Gehalt sich zueinander schicken, sich ineinander fügen, sich durchdringen.« Mit diesen Worten Goethes ist der Geist, der Beethoven beseelte, als er die Leonorenouvertüre schrieb, charakterisiert, und ihre Zitierung mag daran erinnern, daß es ein und derselbe ästhetische Glaube gewesen ist, der unsere klassischen Dichter und unsere klassischen Musiker verbunden hat.

XVII.

Auf diesem Gipfel künstlerischen Gestaltens angelangt, wollen wir noch einmal zurückblicken.

Ein lang sich hindehnender Weg ist es, der von den Anfängen künstlerischen Schaffens zur Vollendung des Kunstwerkes führt. Dieser Weg nimmt in den dunklen Regionen des unbewußten Seelenlebens, in der Welt trüb durcheinander wogender Affekte seinen Ausgang und endet im Gebiet glanzvoller Formen, ästhetischer Gebilde. Wer ihn betreten will, muß ausgestattet sein mit Phantasiekraft und Energie, mit Leidenschaft, starkem Willen und Geist, mit einer Vereinigung reichster Talente und Anlagen. Jeder Künstler hat schwer zu ringen, um seine innere Werkstatt so einzurichten, daß aus ihr vollkommene Werke hervorgehen, denn künstlerisches Schaffen ist für den, der Großes erreichen will, eine Aufgabe, zu deren Bewältigung ein ganzes Menschenleben kaum ausreicht. Sie gehören keinem glücklichen Geschlecht an, denen wir die großen Kunstwerke verschaffen und selbst die heitersten unter ihnen kennen die Stunden der Melancholien und Verdüsterungen, in denen die Erregungen des Unbewußten wie eine trübe Flut an den

Dämmen sich stauen, die Bewußtes und Unbewußtes scheiden. Wohl wird ihnen ihr Schaffen zur Befreiung. Allein es ist auch ein Zwang. Ein Schicksal. Ein Müssen. Deshalb ihr Ringen und ihre Sehnsucht. Immer sind es Suchende und was sie suchen, ist — wir haben es oft gesagt — eigentlich ihre Kindheit, die Tage frühester Jugend, deren sie nie vergessen können, weil sie die Seele eines Kindes aufbewahrt haben. Von der Spielfreude und Phantasielust des Kindes stammt alles künstlerische Schaffen und alle künstlerischen Werke sind Erfüllungen von Jugendträumen. Darin liegt auch das Befreiende und Beseligende, das der Kunstgenuß für den Mann der Realität hat. Sein Leben ist nüchtern, ernst und trocken. Die Pflicht des Tages verlangt, daß er auf alles Schwärmerische und Phantastische verzichte. Er darf nicht träumen und sinnieren, muß mit kaltem Blick Menschen und Verhältnisse beurteilen. Allein in irgend einem dunklen Winkel seiner Seele hat auch er die Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit bewahrt, wo er sich in Phantasien erging, wo er sich seinen Gefühlen unbefangen hingegeben hat, wo er jeder Stimmung zugänglich war, lachte und weinte, träumte und tollte. Da kommt nun der Künstler, der ihm den Zugang zu der untergegangenen Welt der Kindheit wieder öffnet und wenn das Kunstwerk verklungen, klatscht er mit den Händen, wie einst als Kind, dem man ein neues Spielzeug geschenkt. Der Künstler bringt ihm eine neue Jugend, eine glänzende, helle, verklärte Welt und recht besehen ist es doch nur seine alte, vergangene Jugend, die für Stunden wiederkehrt. Was wir die innere Werkstatt des Künstlers genannt haben, ist eigentlich die

Kinderstube, in der ein gereifter Mann mit altem Spielzeug hantiert, das er liebevoll aufbewahrt hat.

Ist so alles künstlerische Schaffen eine Erweckung aller Kindheitslust und aller Kinderphantasien, so bedarf es doch aller Hilfskräfte vollendeter Männlichkeit. Die Phantasiearbeit leistet das Kind im Künstler. Die organisierende Arbeit, wodurch erst ästhetisch Schönes entsteht, der Mann im Künstler, so daß Grillparzer das Richtige traf, wenn er sagte, daß im Kunstschaffen sich die Freude des Kindes an bunten Bildern und dem Tiefsinn des Philosophen vereinige. Ein sehr komplizierter Prozeß führt dahin, daß sich das Kind und Mann im Künstler verstehen, daß sie einander helfen und dieses ungestörte Zusammenwirken wird nur durch ununterbrochene geistige Arbeit, durch stete Selbstvervollkommnung hergestellt. Die Einzelheiten dieses Schaffensprozesses, das Ineinanderwirken der verschiedenen Seelenkräfte klarzulegen, war der Zweck dieser Ausführungen, die von den elementaren Grundkräften des musikalischen Schaffens ausgegangen sind, um bei dem größten Problem der Musikästhetik, dem Problem der künstlerischen Form, ihr Ziel zu erreichen. Können sie dazu beitragen, um in einer Zeit der eitlen Virtuosität, des schillernden Geistes und des phantasievollen Dilettantismus wieder auf den gewaltigen Ernst edler künstlerischer Arbeit, die in allen großen Epochen von breitem Handwerksgrunde in die Höhe gewachsen ist, hinzudeuten, so ist ihr Zweck erfüllt. Denn die Zeit der naturwissenschaftlich beschreibenden Ästhetik ist vorbei und sie hat sich wieder auf ihren wahren Beruf zu besinnen: die großen Gesetze künstlerischen Schaffens auf-

zuweisen und dem strebenden und ringenden Künstler das Ideal vorzuhalten. Es ist schon sehr lange her, daß die Ästhetik die geistige Führung in Kunstfragen verloren hat, die ihr hohes Amt ist. Sie muß arbeiten, um sie wieder zu gewinnen.

Quellennachweis.

(Die erste Ziffer bezeichnet die Seite, die zweite die Zeile.)

5. 22. Grillparzers Briefe und Tagebücher. Gesammelt und mit Anmerkungen herausgegeben von Karl Glossy und August Sauer. Stuttgart und Berlin, J. G. Cotta, 2. Bd., 153. — 7. 25. G. F. Händel. Von Friedrich Chrysander. Leipzig 1858, S. 15. — 8. 3. W. A. Mozart von Otto Jahn. Leipzig 1889, S. 19, 21. — 9. 10. Ludwig von Beethovens Leben von Alexander Wheelock Thayer. Berlin 1866, Bd. I, S. 110. — 9. 12. Franz Schubert von Richard Heuberger. Berlin 1902, S. 8. — 9. 21. Frédéric Chopin von Hugo Leichtentritt. Berlin 1905, S. 9. — 9. 23. Peter Tschaikowsky von Iwan Knorr. Berlin 1900, S. 16. — 9. 29. Felix Mendelssohn-Bartholdy von Ernst Wolff. Berlin 1906, S. 13. — 9. 31. Robert Schumann von Hermann Abert. Berlin 1903, S. 12. — 10. 3. Studien über die Genealogie und Psychologie der Musiker von Dr. Oswald Feis. Wiesbaden 1910. — 11. 7. Die ersten Kompositionen der Klassiker: Händel bei Chrysander Bd. I, 15; Beethoven: Thayer Bd. I, 121; Schubert: Heuberger 9; Chopin: Leichtentritt 13; Karl Maria v. Weber: Biographie von seinem Sohne Max Maria v. Weber. Leipzig 1864, Bd. I, 41 u. 46; Mozart: Otto Jahn Bd. I, 19, 54. — 12. 19. Grillparzers Sämtliche Werke. Stuttgart, Bd. XIX, 44. — 13. 5. Otto Ludwigs Werke. Leipzig, Max Hesse, Bd. I, S. XV. — 14. 31. Robert Schumann von Hermann Abert. Berlin 1903, S. 12. — 18. 11. Sigmund Freud, »Die Traumdeutung«. Leipzig und Wien, 2. Auflage, 1909. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Leipzig und Wien 1905. Sammlung kleiner Schriften zur Neurosenlehre. 2 Bände, Leipzig und Wien 1906 u. 1909. — 18. 29. Jugendeindrücke Shakespeares in seinen Werken: Shakespeare. Der Dichter und sein Werk von Dr. Max J. Wolff. Bd. I, 34, 35, 39 bis 45. — 19. 3. Emil Kuh, Biographie Friedrich Hebbels. 2. Auflage, Wien

und Leipzig, Bd. 2, S. 76. — 19. 14. »Die Ammen und Mägde verfehlten nicht, von den frühsten Zeiten uns an dergleichen Orte zu tragen und zu führen, so daß diese ländlichen Feste wohl mit zu den ersten Eindrücken gehören, deren ich mich erinnern kann.« Goethes Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Stuttgart und Berlin, Bd. XXII, S. 27. — 20. 23. Hebbels Tagebücher II, 419/420. — 22. 16. Die Bedeutung des Infantilen erkannt zu haben, ist eines der großen Verdienste Sigmund Freuds. Siehe dessen »Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.« Leipzig und Wien 1905. — 25. 15. »Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und meinen Schmerz vorhanden.« Schubert, Tagebuch, 27. März 1824. — 29. 15. Eine tiefer eindringende Charakteristik Beethovens findet man im Büchlein: Beethoven von Hermann Frhr. v. d. Pfordten. 1907, Verlag von Quelle und Meyer in Leipzig. — 31. 19. Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen von Friedrich Th. Vischer. Reutlingen und Leipzig, Bd. II, 392. — 33. 14. Blütezeit der Romantik von Ricarda Huch. Leipzig 1899. — 36. 19. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien von Heinrich Wölfflin. Dritte Auflage, München 1908, S. 23. — 38. 9. Über die klassische Verwendung der Enharmonik: »Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler«. Stuttgart und Berlin 1906, Bd. I, S. 441. — 45. 4. Analysen des künstlerischen Schaffens in der Ästhetik von Fr. Th. Vischer. Bd. 3, S. 16 ff. Anregungen verdanke ich auch dem an originellen Gesichtspunkten reichen Buche von Max Dessoir: Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart, Verlag Ferdinand Enke, 1906, und der Rektoratsrede: Bewußtes und Unbewußtes im dichterischen Schaffen von Dr. Otto Behagel. Leipzig 1907. Mit dem Schaffen des Musikers beschäftigt sich der Aufsatz »Aus dem Jenseits des Künstlers« von Friedrich von Hausegger (in »Gedanken eines Schauenden«). München 1903. — 46. 4. Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Brief vom 18. März 1896. — 46. 10. Otto Ludwigs Werke. Leipzig, Max Hesse, Bd. II, 307. — 47. 3. Briefe Hugo Wolfs an Emil Kauffmann. Berlin 1903, S. 44, 53, 55, 58, 91, 97, 101, 103, 145. 154. — 54. 23. Klara Schumann von Berthold Litzmann. Leipzig, I. Bd., S. 109, 169, 178, 193, 224, 297, 352, 410. — 56. 5. O. E. Deutsch. Neue Mitteilungen über Schubert in Österr. Rundschau Bd. XXIII, Heft 4, 1910. — 56. 16. Familienbriefe von Richard Wagner. Berlin, S. 191. — 57. 10. Glasenapp, Richard Wagner. Bd. III, 10, 33. — 58. 4. Erlebnisse

mit Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen von W. Weisheimer. Stuttgart und Leipzig, S. 100. — 58. 7. »Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen für einen großen Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werke beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Spässe einer Art, die man an ihm nicht gewohnt war. Ja er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen.« Mitgeteilt in W. A. Mozart von Otto Jahn, Bd. II, S. 746. Dazu ist allerdings hinzuzufügen, daß die Neigung zu Spässen solcher Art, wie man aus den Briefen Mozarts an sein »Bäsle« weiß, schon im frühgereiften Knaben lag. — 58. 19. Schubertbrevier von Otto Erich Deutsch. Berlin und Leipzig 1905, S. 139. — 59. 3. W. Weisheimer, l. c. S. 99. — 60. 17. Schubertbrevier 109. — 61. 8. R. Heuberger, l. c. S. 102. — 61. 24. Max Dessoir, l. c. 232. — 61. 31. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 174. — 62. 3. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm. Leipzig 1880, S. 63. — 63. 11. Richard Wagners Entwürfe zu: »Die Meistersinger von Nürnberg«, »Tristan und Isolde«, »Parsifal«. Mit einer Einführung von Hans v. Wolzogen. Leipzig, S. 10 und Glasenapp, Wagnerbiographie 2. Bd., 265. — 66. 23. Zweite Beethoveniana S. 375. — 67. 14. Ibid. S. 107. — 68. 5. Ibid. S. 156. — 68. 13. Ein Skizzenbuch von Beethoven. Beschrieben und in Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm. Leipzig, S. 19. — 69. 3. Zweite Beethoveniana S. 15. — 69. 11. Gestalten und Probleme von Richard M. Meyer. Berlin 1905, S. 98. — 69. 23. Nottebohm, Beethoveniana S. 75. — 70. 17. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 102. — 75. 19. Zweite Beethoveniana S. 550. — 76. 1. Ibid. S. 548. — 76. 8. Ibid. S. 5. — 77. 5. »Denkmal Johann Sebastian Bachs Quintett«: Ibid. S. 268. — 77. 8. Bachouvertüre: Ibid. S. 577. — 77. 17. Bachstudium Beethovens: Ibid. S. 350. — 79. 3. Ibid. S. 211. — 79. 24. Über Phantasien: der Aufsatz »Der Dichter und das Phantasieren von Sigmund Freud in der Sammlung kleinerer Schriften zur Neurosenlehre. Zweite Folge 1909, S. 197. — 80. 1. Materialien zur Entstehungsgeschichte des Finales der »Neunten«. Zweite Beethoveniana S. 179 ff. — 81. 21. Ouvertüre über Schillers Freudenode ibid. S. 80. — 86. 19. Zehnte Symphonie ibid. S. 163. — 87. 23. Ibid. S. 151. — 90. 4. Mitgeteilt bei R. Specht. Gustav Mahler 1905; dort auch die Äußerung Mahlers, daß die Erlebnisse der Kindheit maßgebend seien für alles künstlerische Schaffen. — 92. 6. Über den Schaffens-

prozeß Beethovens: der Aufsatz Beethoveniana in: »Zur Musik«. 16 Aufsätze von Philipp Spitta. Berlin 1892. — 93. 7. Zweite Beethoveniana S. 105. — 93. 10. Beethoveniana S. 14. — 93. 11. Zweite Beethoveniana S. 183. — 93. 26. Ibid. S. 139. — 96. 1. Glasenapp, Richard Wagner Bd. 3, S. 119, 140. — 97. 23. Frédéric Chopin von H. Leichtentritt S. 14. — 97. 28. Schubertbrevier S. 41. — 98. 7. Mitgeteilt vom Sohne Karl M. v. Webers. — 99. 10. Zweite Beethoveniana S. 326. — 101. 15. Am 10. April 1857. — 104. 7. Die soziale Stellung der Musiker in der Klassikerzeit: Geschichte des Konzertwesens in Wien von Eduard Hanslick. Wien 1869, S. 40 ff. — 109. 16. Goethe, Künstlerapotheose. — 111. 24. Fr. Th. Vischer, Ästhetik Bd. 2, S. 355. — 112. 19. Mozartbriefe. Nach den Originalen herausgegeben von Ludwig Nohl. Salzburg 1864. Brief vom 31. Juli 1778. — 113. 1. Ibid. Brief vom 12. November 1778. — 113. 15. Ibid. Brief vom 26. September 1781. — 114. 1. Ibid. Brief vom 13. Oktober 1781. — 114. 6. Textänderungen Mozarts, Otto Jahn, Mozartbiographie, Bd. I, S. 100. Der Anteil Mozarts am Zauberflötentext, Emanuel Schikaneder von Dr. Egon v. Komorzynski. Berlin 1901, S. 112, 114, 118, 133. — 116. 8. Anatole France, La vie literaire Bd. 1, S. IV. — 116. 24. Wagners Briefwechsel mit Liszt. Brief vom 25. November 1850. — 117. 12. Zweite Beethoveniana S. 152, 465. — 117. 16. Ibid. S. 186. — 118. 22. Grillparzers Sämtliche Werke. Stuttgart, Bd. 19, S. 78 (Selbstbiographie). — 122. 3. Mozarts künstlerisches Schaffen, 32. Kapitel in W. A. Mozart von Otto Jahn, Bd. 2, S. 117 ff. — 122. 26. Zweite Beethoveniana S. 281. — 123. 3. Mozarts Briefe. Brief vom 20. April 1782. — 123. 16. W. A. Mozarts Werke. Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Revisionsbericht. Leipzig 1883, Serie V, S. 78. — 123. 20. Ibid. S. 85. — 124. 1. Vergleiche das beigegebene Faksimile des Rondos zum Klavierkonzert D-Moll (S. 125). — 124. 9. W. A. Mozart von Otto Jahn Bd. 2, S. 142. — 124. 20. Spitta zur Musik S. 181. — 126. 22. Die Skizze zur Schubertschen H-Moll-Symphonie veröffentlicht im Revisionsbericht zur Gesamtausgabe der Werke Franz Schuberts. Leipzig 1897, Serie I, S. 13 ff. — 127. 3. Ibid. S. 3. — 127. 7. Ibid. S. 10. — 128. 16. Ibid. Serie XX, S. 112. — 129. 8. Die verschiedenen Fassungen des »Erlkönig«, der »Forelle« und des »Gesangs der Geister« in der Gesamtausgabe. — 129. 19. Berichtet von seinem Sohne Max. — 130. 11. Vgl. meinen Aufsatz »Richard Wagner und das dramatische Schaffen« in der »Österreichischen Rundschau« IX, 2, S. 111. — 130. 17. Glasenapp, R. Wagner Bd. II,

399. — 130. 27. Ibid. Bd. II, 160 und Bd. III, 34. — 131. 7. Weisheimer, Erlebnisse mit Richard Wagner usw. S. 97. — 134. 28. Zweite Beethoveniana S. 431. — 135. 6. Revisionsbericht zur Schubertgesamtausgabe Serie I, S. 3. — 136. 7. Ibid. S. 13. — 137. 5. Mitgeteilt in Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse von Gustav Jemer. Marburg i. H. 1905. — 138. 21. Revisionsbericht zur Schubertgesamtausgabe Serie X, S. 18. — 150. 17. Vergleiche Grillparzer: »Schön ist dasjenige, das, indem es das Sinnliche vollkommen befriedigt, zugleich dasselbe erhebt. Was dem Sinnlichen allein genug tut, ist angenehm. Was die Seele erhebt, ohne durch das vollkommene Sinnliche dahin zu gelangen, ist gut, wahr, recht, was man will, aber nicht schön« Werke Bd. XV, 24. — 153. 10. Mozart als achtjähriger Komponist. Ein Notenbuch Wolfgangs. Zum erstenmal vollständig und kritisch herausgegeben von Dr. Georg Schünemann, Leipzig. — 153. 17. Phantasie fürs Pianoforte zu vier Händen in der Schubertgesamtausgabe Serie 9, Bd. 3, S. 189. — 153. 24. Ludwig van Beethovens Werke. Vollständig kritisch durchgesehene, überall berichtigte Ausgabe Serie 25, Supplement, Leipzig. — 154. 1. Über die beiden Jugendkantaten Beethovens: »Zwei neuaufgefundene Kantaten von Beethoven« in »Suite«. Aufsätze über Musik und Musiker von Eduard Hanslick. Wien und Teschen, S. 153. — 166. 6. Vergleiche den schönen Aufsatz »Johannes Brahms« in »Zur Musik« von Philipp Spitta S. 385. — 183. 2. W. A. Mozart von Otto Jahn Bd. 2, S. 126. — 184. 3. Zitiert in Hauseggers »Das Jenseits des Künstlers«. Wien 1893. — 185. 3. Richard Wagner an Mathilde Wesendonk S. 189. — 186. 2. Gleichzeitiges Arbeiten Beethovens an mehreren Sätzen. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 47, 59, 107, 110, 170. — 186. 29. Die kontrapunktische Arbeit mit drei Teilen eines Symphoniethemas findet sich vor Beethoven in der D-Dur-Symphonie von Mozart (Köchel 504). — 189. 12. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 101. — 191. 9. Ibid. S. 482. — 192. 8. Klavierauszug der ersten Fassung der Leonore von Dr. Erich Prieger. Leipzig 1905, S. 126. — 193. 7. W. A. Mozart von Otto Jahn Bd. 2, S. 138. — 197. 10. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 244. — 197. 17. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803. In Auszügen dargestellt von Gustav Nottebohm S. 8, 11, 27. — 200. 6. Leonore, Klavierauszug von Dr. E. Prieger S. 178. — 202. 9. Revisionsbericht zu den Mozartopern S. 82. — 203. 12. Nottebohm, Beethoveniana S. 64. — 203. 27. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 97. —

204. 20. Richard Wagners Entwürfe zu »Die Meistersinger von Nürnberg« usw. S. 115. — 207. 12. Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803 S. 43. — 207. 25. Nottebohm, Zweite Beethoveniana S. 438. — 208. 1. Revisionsbericht zu den Mozartopern S. 105. — 208. 27. W. A. Mozart von Otto Jahn Bd. 2, S. 144. — 210. 22. Über das H-Dur-Trio von Johannes Brahms: Johannes Brahms von Heinrich Reimann. Berlin, S. 13. — Johannes Brahms in seinen Werken. Eine Studie von Emil Krause. Hamburg 1892, S. 36. — Max Kalbeck, Johannes Brahms. 1. Bd. Wien und Leipzig 1904, S. 156. — 218. 5. Goethe, Motto zur Osteologie. — 241. 2. In Schillers Schrift »Über das Pathetische«, in der die ästhetischen Grundsätze entwickelt sind, von denen sich Beethoven bei der Umarbeitung der Leonore leiten ließ, zum Beispiel: »Ein guter Geschmack, also, sage ich, gestattet keine, wenngleich noch so kraftvolle Darstellung des Affekts, ... ohne zugleich die höhere Menschheit, die Gegenwart eines übersinnlichen Vermögens sichtbar zu machen ... Daher sind alle absolut höchsten Grade des Affekts dem Künstler sowohl als dem Dichter versagt; denn alle unterdrücken die innerlich widerstehende Kraft, oder setzen vielmehr die Unterdrückung derselben schon voraus, weil kein Affekt seinen absolut höchsten Grad erreichen kann, so lange die Intelligenz im Menschen noch einigen Widerstand leistet.« Schillers Sämtliche Werke Bd. XIV, S. 63. — 246. 20. Goethe, Noten zum Westöstlichen Divan. — 249. 8. Grillparzers Sämtliche Werke Bd. XV, S. 62.

PARTITURBEISPIELE.

Partiturbeispiel A (zur Seite 232).

Leonore Ouverture Nr. 1.

Leonore Ouverture Nr. 2.

Partiturbeispiel B (zur Seite 233).

Leonore Ouverture Nr. 1.

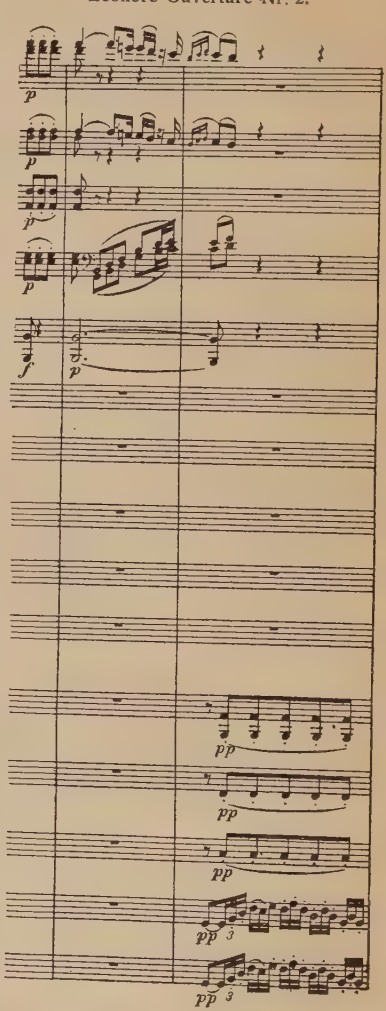
Partiturbeispiel B.

Leonore Ouverture Nr. 2.

Partiturbeispiel C (zur Seite 234).

Leonore Ouverture Nr. 1.

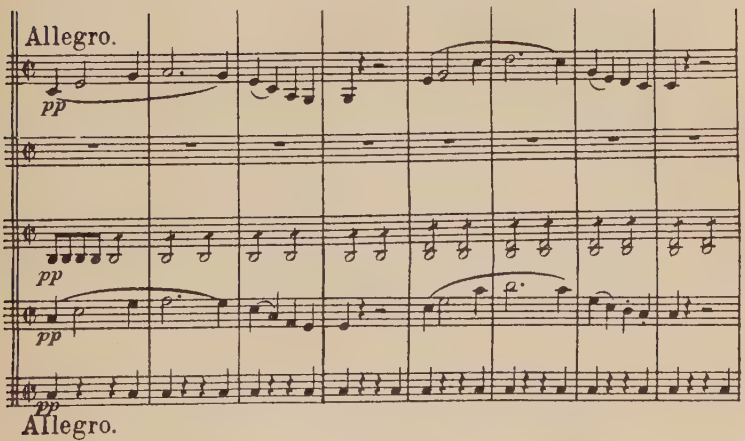
Leonore Ouverture Nr. 2.



Partiturbeispiel D (zur Seite 235 und 236).

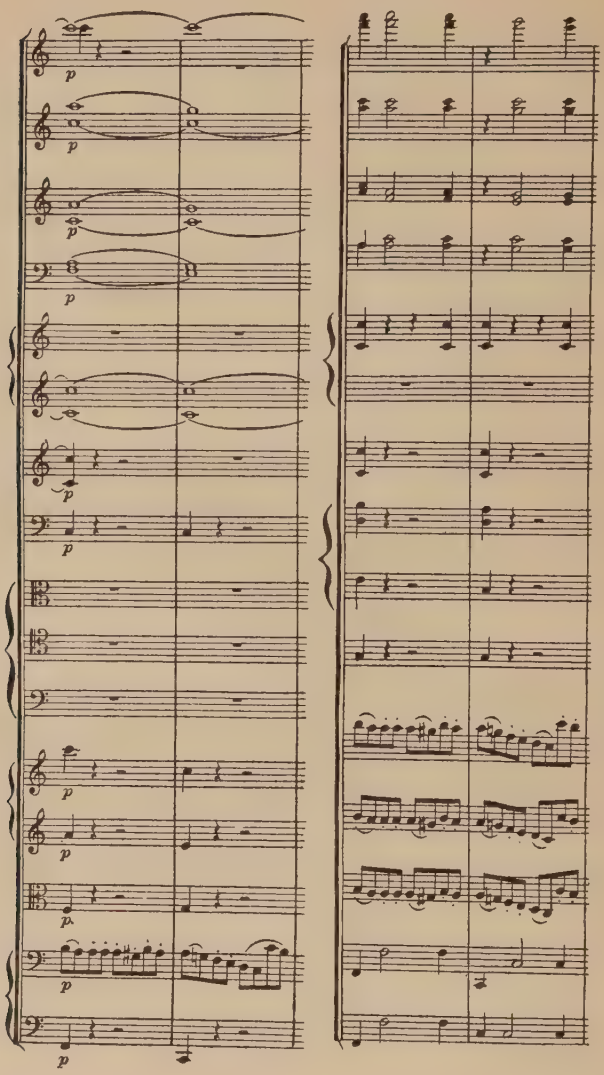
Leonore Ouverture Nr. 1.

Leonore Ouverture Nr. 2.



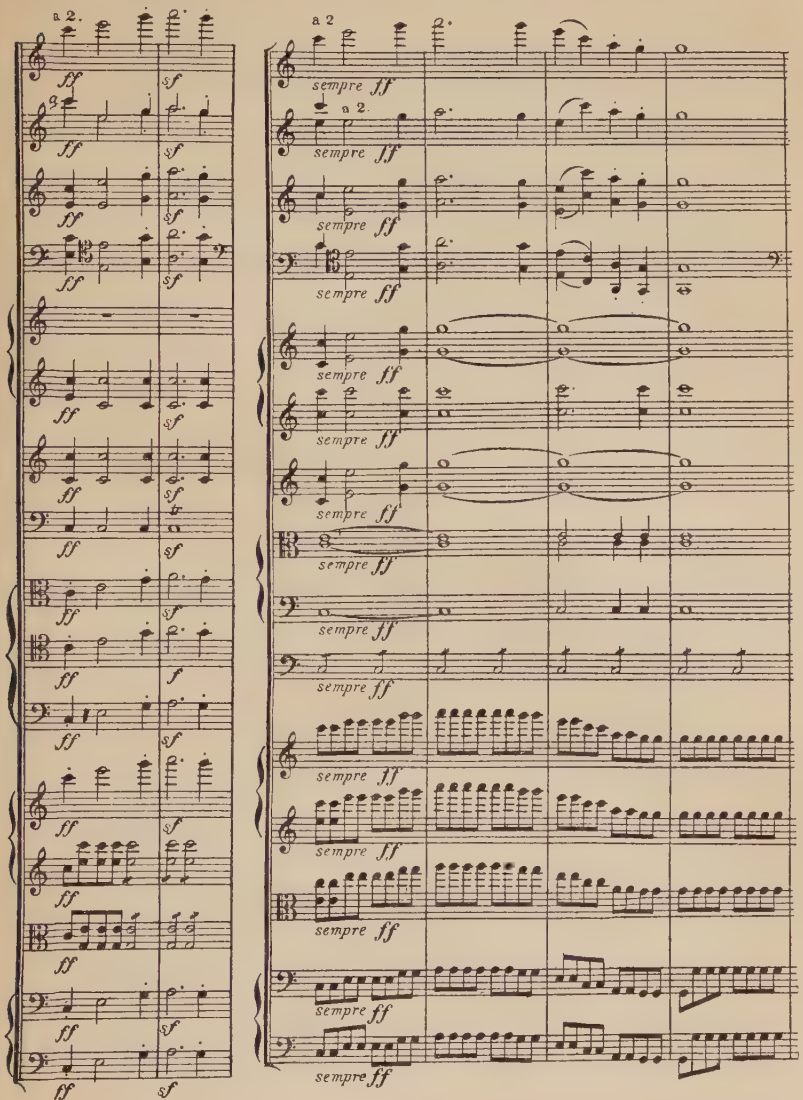
Partiturbeispiel E (zur Seite 237).

Leonore Ouverture Nr. 1. Leonore Ouverture Nr. 2.



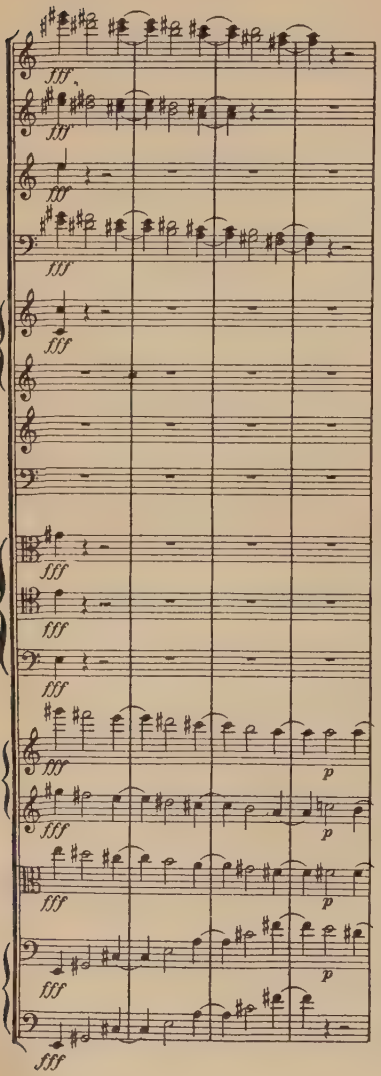
Partiturbeispiel F (zur Seite 237).

Leonore Ouverture Nr. 1. Leonore Ouverture Nr. 2.

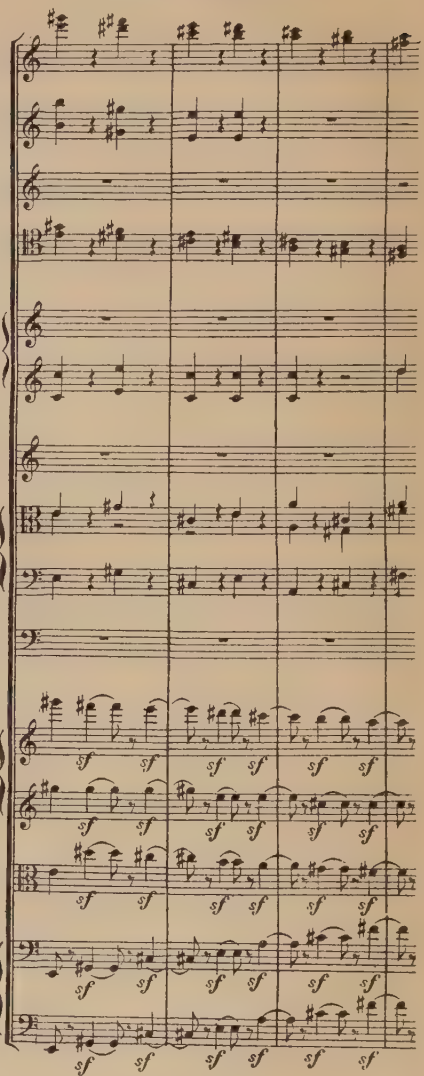


Partiturbeispiel G (zur Seite 240).

Leonore Ouverture Nr. 1.



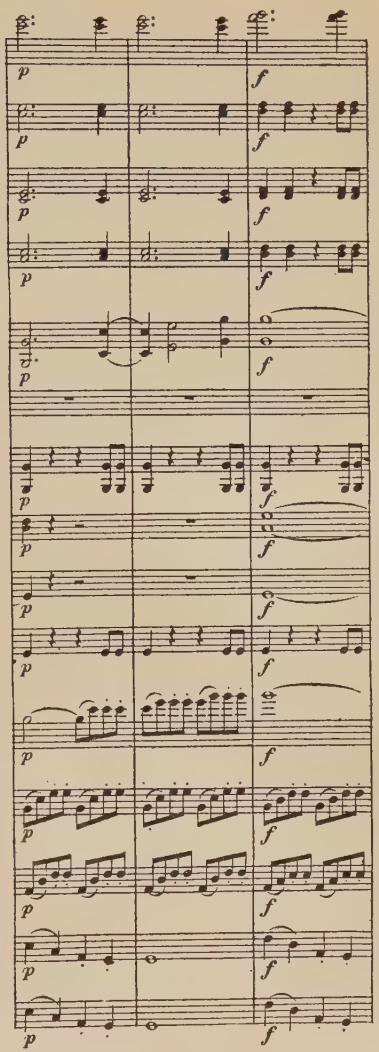
Leonore Ouverture Nr. 2.



Partiturbeispiel H (zur Seite 237).

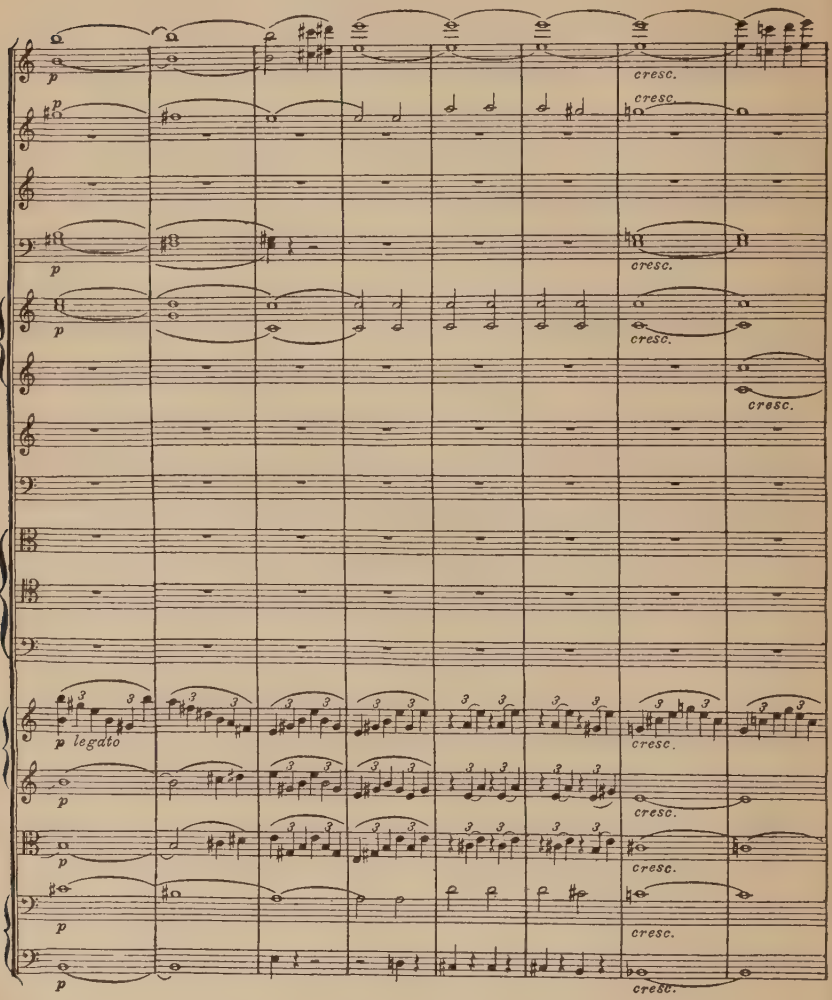
Leonore Ouverture Nr. 1.

Leonore Ouverture Nr. 2.



Partiturbeispiel J (zur Seite 239).

Leonore Ouverture Nr. 1.

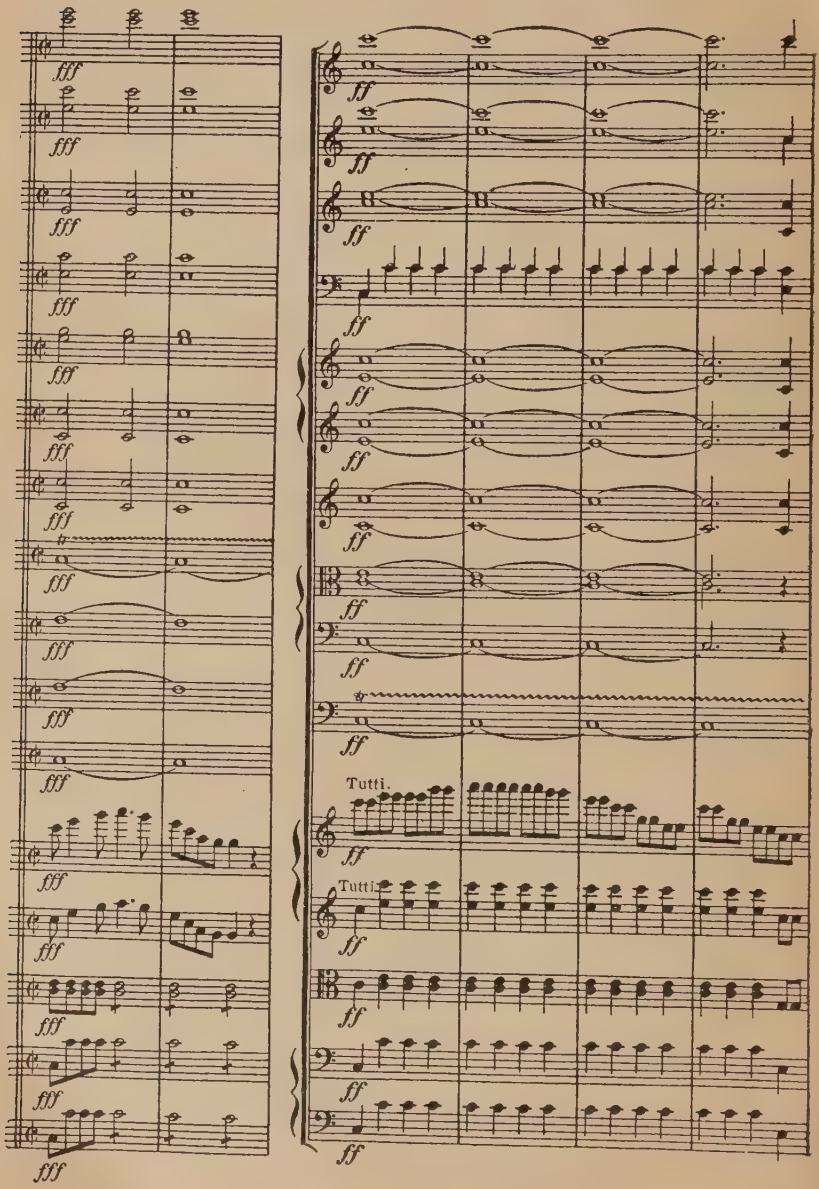


Partiturbeispiel J.

Leonore Ouverture Nr. 2.

Partiturbeispiel K (zur Seite 245).

Leonore Ouverture Nr. 1. Leonore Ouverture Nr. 2.



VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART.

Ästhetik

und

Allgemeine Kunstwissenschaft.

In den Grundzügen dargestellt

von

Max Dessoir.

Mit 16 Abbildungen und 19 Tafeln.

Lexikon-Format. 1906. Geheftet M. 14.—; in Leinwand gebunden M. 17.—

INHALTSÜBERSICHT.

Erster Hauptteil. Ästhetik.

Einleitung. — I. Die Geschichte der neueren Aesthetik. Grundlegung im Altertum. Französische Aesthetik des 17. und 18. Jahrhunderts. Englische und schottische Aesthetik des 18. Jahrhunderts. Die Aesthetik der deutschen Aufklärung. Die Aesthetik der deutschen Klassiker. Romantische und spekulative Aesthetik. Formalistische und eklektische Aesthetik. Anmerkungen. — II. Die Prinzipien der Aesthetik. Der Objektivismus. Der Subjektivismus. Das Problem der Methode. Anmerkungen. — III. Der ästhetische Gegenstand. Der Umkreis ästhetischer Gegenstände. Harmonie und Proportion. Rhythmus und Metrum. Grösse und Grad. Anmerkungen. — IV. Der ästhetische Eindruck. Zeitverlauf und Gesamtcharakter. Die Sinnesgefühle. Die Formgefühle. Die Inhaltsgefühle. Anmerkungen. — V. Die ästhetischen Kategorien. Das Schöne. Das Erhabene und das Tragische. Das Hässliche und das Komische. Anmerkungen.

Zweiter Hauptteil. Allgemeine Kunstwissenschaft.

I. Das Schaffen des Künstlers. Zeitverlauf und Gesamtcharakter. Die Unterschiede der Anlagen. Die Seelenkenntnis des Künstlers. Die Seelenverfassung des Künstlers. Anmerkungen. — II. Entstehung und Gliederung der Kunst. Die Kunst des Kindes. Die Kunst der Naturvölker. Der Ursprung der Kunst. Das System der Künste. Anmerkungen. — III. Tonkunst und Mimik. Die Mittel der Musik. Die Formen der Musik. Der Sinn der Musik. Mimik und Bühnenkunst. Anmerkungen. — IV. Die Wortkunst. Die Anschaulichkeit der Sprache. Rede und Drama. Erzählung und Gedicht. Anmerkungen. — V. Raumkunst und Bildkunst. Mittel und Arten der Raumkunst. Die plastische Bildkunst. Die malerische Bildkunst. Die graphische Bildkunst. Anmerkungen. — VI. Die Funktion der Kunst. Die geistige Funktion. Die gesellschaftliche Funktion. Die sittliche Funktion. Anmerkungen. — Sachverzeichnis.

Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft.

Herausgegeben von **Max Dessoir.**

Die Zeitschrift erscheint in Heften von acht bis zehn Druckbogen in Lexikonformat, wovon je vier einen Band bilden. Der Preis der Hefte wechselt nach dem Umfang, die Berechnung erfolgt heftweise. Es ist alljährlich die Ausgabe eines Bandes beabsichtigt. — Im Erscheinen begriffen ist der sechste Band.

VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART.

Grundriss der Anatomie für Künstler.

Von **M. Duval.**

Deutsche Bearbeitung von Prof. Dr. **Ernst Gaupp.**

Dritte vermehrte Auflage.

Mit 4 Tafel- und 88 Textabbildungen. 8°. 1908. geh. M. 7.—, in Leinw. geb. M. 8.—

Photographisches Compendium.

Anleitung zur Liebhaberphotographie unter Berücksichtigung der Anwendung in der Wissenschaft.

Von Privatdozent Dr. **E. Englisch.**

Mit 1 Tafel und 75 Abbildungen. 8°. 1902. geh. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—

Neue Lichtbildstudien.

Vierzig Blätter von ALFRED ENKE.

Folio. In eleganter Mappe. 12 Mark.

Inhalt: Das Märchen. Im Frühling. Des Liedes Ende. Mondnacht bei Lindau. Heimkehr vom Feld. Bergpfad in Südtirol. Die Gebieterin. Alte Schlosstreppe. Das Alter. Gräberstrasse bei Pompeji. Bildnis des Professors K. in Berlin. Sommerabend am Bodensee. Luigina. Campo Santo. Madonnenstudie. Arven im Hochgebirg. Trunkene Bacchantin. Buchenwald im Spätherbst. Melancholie. Schloss in den Bergen. Weibliches Bildnis. Am Weiher. Bildnis eines jungen Künstlers. Kalvarienberg. Lili. Sumpfiges Ufer. Dämmerung. Das Pförtchen. Italienischer Dorfwirt. Nächtliche Fahrt. Junger Südtiroler. Gelände am Comersee. Heimkehr von der Alp. Lesendes Mädchen. Heuernte am Maloja. Sturmwind. Abend am Canale Grande. Die Wunderblume. Osteria. Abendstunde.

Die Frau in der bildenden Kunst.

Ein kunstgeschichtliches Hausbuch von **Anton Hirsch,**

Direktor der großherzoglichen Kunst- und Gewerbeschule in Luxemburg.

Mit 330 in den Text gedruckten Abbildungen und 12 Tafeln.

gr. 8°. 1904. geh. M. 18.—; in Leinw. geb. M. 20.—

Die bildenden Künstlerinnen der Neuzeit.

Von **Anton Hirsch,**

Direktor der großherzoglichen Kunst- und Gewerbeschule in Luxemburg.

Mit 104 Textabbildungen und 8 Tafeln.

gr. 8°. 1905. geh. M. 9.20; in Leinw. geb. M. 11.—

Die Reize der Frau

und ihre Bedeutung für den Kulturfortschritt.

Von Prof. Dr. **H. Sellheim.**

Mit einer Tafel. gr. 8°. 1909. geh. M. 1.60.

VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART.

Rembrandts Darstellungen der Tobiasheilung.

Nebst Beiträgen zur Geschichte des Starstichs.

Von **Prof. Dr. R. Greeff.**

Mit 14 Tafeln und 9 Textabbildungen. Lex.-8°. 1907. Steif geh. M. 6.—

Die Medizin in der klassischen Malerei.

Von Prof. Dr. **E. Holländer,** Chirurg in Berlin.

Mit 165 in den Text gedruckten Abbildungen.

Hoch 4°. 1903. Geheftet M. 16.—; in Leinwand geb. M. 18.—

Inhalt: Vorwort. Einleitung. Die Anatomiegemälde Medizinische Gruppenbilder. Krankheitsdarstellungen. Innere Medizin. Chirurgie. Allegorien, Hospitäler und Wochenstuben. Heiligenbehandlung. Schlußwort.

Die Karikatur und Satire in der Medizin.

Mediko-kunsthistorische Studie von Prof. Dr. **E. Holländer,**
Chirurg in Berlin.

Mit 10 farbigen Tafeln und 223 Abbildungen im Text.

Hoch 4°. 1905. Kartoniert M. 24.—; in Leinwand geb. M. 27.—

Inhalt: Verzeichnis der Abbildungen. — Literaturverzeichnis. — Einleitung. — Karikatur und Satire mit Bezug auf Medizin. Die Karikatur bis zur Reformation. Satire und Karikatur im Reformationszeitalter. — Die Karikatur der Pathologie. Die Gicht. Infektionskrankheiten. Nervöse Affektionen. Gravidität. Irritamenta externa und varia. — Der Arzt als Mensch und als Stand. Das Arzthonorar. — Die praktische Heilkunde im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Der tierische Magnetismus. Jenner und die Kuhimpfung. — Die Parasiten der Heilkunde. — Die politisch-medizinische Karikatur und Satire. — Die moderne medizinische Karikatur.

Die Wochenstube in der Kunst.

Eine kulturhistorische Studie von Dr. med. **Robert Müllerheim.**

Mit 138 Abbildungen.

Hoch 4°. 1904. Kartoniert M. 16.—; in Leinwand geb. M. 18.—

Inhalt: Vorwort. Einführung. Die Wochenstube. Das Bett. Geburtsstube. Pflege der Wöchnerin. Pflege des Kindes. Kleidung des Kindes. Ernährung des Kindes. Bett des Kindes. Glaube und Aberglaube in der Wochenstube. Volkstümliche und gelehrte Anschauungen. Kultus der Wöchnerin. Ende des Wochenbetts. Anhang. Quellen und Anmerkungen.

Die Küche in der klassischen Malerei.

Eine kunstgeschichtliche und literarhistorische Studie für Mediziner und Nichtmediziner.

Von **Dr. W. Sternberg.**

Mit 30 Textabbildungen. Lex. 8°. 1910. Steif geh. M. 7.—

VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART.

Kunstgeschichte der edlen Metalle.

Bearbeitet von **Dr. Max Creutz,**

Direktor des Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln.

Mit 401 in den Text gedruckten Abbildungen. gr. 8°. 1909. geh. M. 18.—; in Leinw. geb. M. 20.—

(Sonderausgabe des II. Bandes von »Lüer und Creutz, Geschichte der Metallkunst«.)

Ein Edelstein der Vorzeit und seine kulturhistorische Bedeutung.

Von Prof. Dr. **R. Kobert.**

(Nach einem im Rostocker Altertumsverein gehaltenen Vortrage. Für Ärzte, Apotheker, Lehrer der Naturwissenschaften und Freunde der Kulturgeschichte.)

Mit 35 Abbild. im Text u. 10 Tafeln in Lichtdruck. Lex.-8°. 1910. Steif geh. M. 6.—

Die Normalfarben.

Ein Beitrag zur Technik der Malerei für Techniker und Künstler

von Dr. **Anton Munkert.**

8°. 1905. geh. M. 4.—, in Leinw. geb. M. 5.—

Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre

von Dr. **E. Utitz.**

Mit 4 Abbildungen und 2 Tabellen im Text. 8°. 1908. geh. M. 4.—

Aberglaube und Zauberei

von den ältesten Zeiten an bis in die Gegenwart.

Von Dr. **Alfred Lehmann.**

Deutsche autorisierte Übersetzung von Dr. med. **Petersen I.**

Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage.

Mit 2 Tafeln u. 67 Textabbildungen. gr. 8°. 1908. geh. M. 14.—; in Leinw. geb. M. 15.40.

Kulturgeschichte der Menschheit

in ihrem organischen Aufbau.

Von **Julius Lippert.**

Zwei Bände. gr. 8°. 1886 und 1887. geh. M. 20.—; in Halbfranz geb. M. 25.—

Einleitung in die Gesellschaftsbiologie.

Von **Prof. Dr. R. Müller.**

Für Gebildete bearbeitet. 8°. 1909. geh. M. 4.—; in Leinw. geb. M. 5.—

Zeus.

Gedanken über Kunst und Dasein. Von **einem Deutschen.**

gr. 8°. 1904. geh. M. 3.60, in Leinw. geb. M. 4.60.

VERLAG VON FERDINAND ENKE IN STUTTGART.

DAS KIND.

Seine geistige und körperliche Pflege von der Geburt bis zur Reife.

In Verbindung mit Lehrer Boerlin, Dr. Cramer, Prof. Dr. Flegler, Dr. Gernsheim, Dr. Kronenberg, Dr. Quint, Dr. Reinach, Dr. Rensburg, Dr. Rey, Prof. Dr. Selter, Prof. Dr. Siegert, Dr. Würtz herausgegeben von

Geheimrat **Prof. Dr. Ph. Biedert.**

Mit 76 Abbildungen und 2 Kurventafeln im Text.
gr. 8. 1906. Geheftet M. 8.—, in Leinwand geb. M. 9.—

Der Körper des Kindes und seine Pflege.

Für Eltern, Erzieher, Ärzte und Künstler von **Dr. C. H. Stratz.**

Dritte Auflage.

Mit 312 in den Text gedruckten Abbildungen und 4 Tafeln.
gr. 8°. 1909. Geheftet M. 16.—; in Leinw. gebunden M. 17.40.

Die Körperpflege der Frau.

Physiologische und ästhetische Diätetik für das weibliche Geschlecht.

Allgemeine Körperpflege, Kindheit, Reife, Heirat, Ehe, Schwangerschaft, Geburt, Wochenbett, Wechseljahre.

Von **Dr. C. H. Stratz.**

Mit einer Tafel und 79 Textabbildungen.
gr. 8°. 1907. Geheftet M. 8.40; in Leinwand geb. M. 10.—

Die Schönheit des weiblichen Körpers.

Den Müttern, Aerzten und Künstlern gewidmet. Von Dr. **C. H. Stratz.** Zwanzigste Auflage. Mit 270 teils farbigen Abbildungen im Text, 6 Tafeln in Dupiex-Autotypie und 1 Tafel in Farbendruck. gr. 8°. 1910. geh. M. 15.60; in Leinw. geb. M. 17.60.

Die Rassenschönheit des Weibes.

Von Dr. **C. H. Stratz.** Sechste Auflage. Mit 271 in den Text gedruckten Abbildungen und 1 Karte in Farbendruck. gr. 8°. 1907. geh. M. 14.—; in Leinw. geb. M. 15.40.

Die Frauenkleidung und ihre natürliche Entwicklung.

Von Dr. **C. H. Stratz.** Dritte völlig umgearbeitete Auflage. Mit 269 Abbildungen und 1 Tafel. gr. 8°. 1904. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.40.

Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner.

Von Dr. **C. H. Stratz.** Zweite Auflage. Mit 112 in den Text gedruckt. Abbildungen u. 4 farbigen Tafeln. gr. 8°. 1904. geh. M. 8.60; in Leinw. geb. M. 10.—

Naturgeschichte des Menschen.

Grundriß der somatischen Anthropologie.

Von Dr. **C. H. Stratz.** Mit 342 teils farbigen Abbildungen und 5 farbigen Tafeln. gr. 8°. 1904. geh. M. 16.—; in Leinw. geb. M. 17.40.

Philosophisches Lesebuch.

Von **Prof. Dr. M. Dessoir** und **Prof. Dr. P. Menzer.**

Dritte, wiederum vermehrte Auflage.

8°. 1910. Geheftet M. 6.—; in Leinwand gebunden M. 6.80.

Moderne Philosophie.

Ein Lesebuch zur Einführung in ihre Standpunkte und Probleme.

Von Privatdoz. Dr. **M. Frischeisen-Köhler.**

gr. 8°. 1907. geh. M. 9.60; in Leinw. geb. M. 10.80.

Die soziale Frage im Lichte der Philosophie.

Vorlesungen über Sozialphilosophie und ihre Geschichte.

Von Prof. Dr. **L. Stein.**

Zweite verbesserte Auflage.

gr. 8°. 1903. geh. M. 13.—; in Leinw. geb. M. 14.40.

Philosophische Strömungen der Gegenwart.

Von Prof. Dr. **L. Stein.**

gr. 8°. 1908. geh. M. 12.—; in Leinw. geb. M. 13.60.

Wirkl. Geh.-Rat Prof. Dr. **W. Wundt.**

Ethik.

Eine Untersuchung der Tatsachen und Gesetze des sittlichen Lebens.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Zwei Bände. gr. 8°. 1903. geh. M. 21.—; in Leinw. geb. M. 24.20.

Logik.

Eine Untersuchung der Prinzipien der Erkenntnis und der Methoden wissenschaftlicher Forschung.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Drei Bände.

I. Band: Allgemeine Logik und Erkenntnistheorie.
gr. 8°. 1906. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.60.

II. Band: Logik der exakten Wissenschaften.
gr. 8°. 1907. geh. M. 15.—; in Leinw. geb. M. 16.60.

III. Band: Logik der Geisteswissenschaften.
gr. 8°. 1908. geh. M. 15.80; in Leinw. geb. M. 17.40.

S0-DRH-642